THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 123.1 vol. 5

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic18745pari

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

DEUXIÈME ANNÉE

TOME V

JUILLET — AOUT — SEPTEMBRE

PARIS

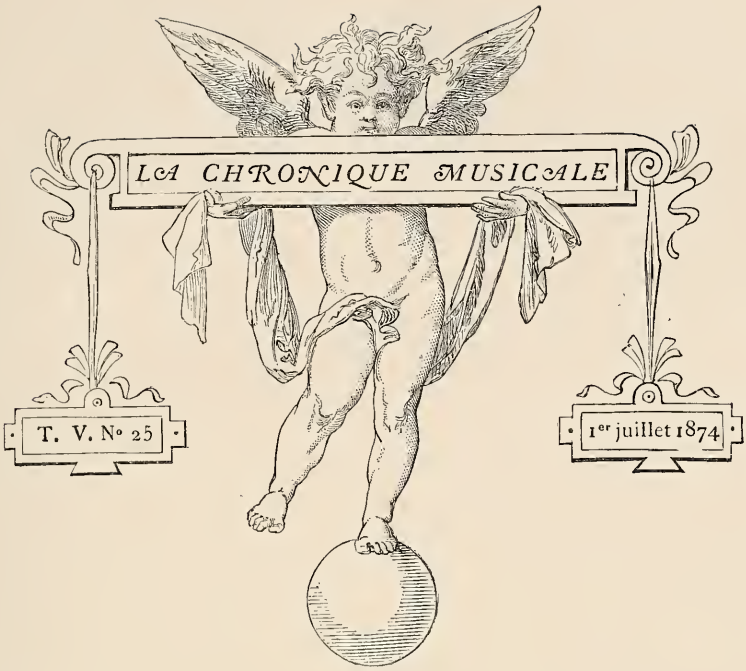
ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1874

*M. 123. 1-Vol 5
*
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

10v.



LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE

I. — Introduction. — *Les peuples de l'extrême Orient.* — *Les Grecs.*

Pour conduire l'écrivain à travers le dédale de l'histoire de la musique, jusqu'à l'époque où cette histoire peut être suivie dans les œuvres elles-mêmes, notre guide le plus sûr, avec la lecture des textes quelquefois bien obscurs, est encore l'étude attentive des monuments et des représentations figurées. Depuis un demi-siècle, à peu près, que l'histoire de la musique existe en réalité, c'est à cette source que les musicologues ont puisé le plus abondamment. C'est là qu'on a trouvé l'ex-

plication de bien des textes incompris, de bien des faits qui paraissaient douteux. L'antiquité orientale, récemment étudiée, la Grèce, les premiers temps du moyen âge, ne nous ont pas encore livré tous leurs secrets en matière d'art musical, mais, le plus souvent, ce que les auteurs ne nous ont pas dit, nous l'avons lu sur les monuments, où les peuples se sont plu à reproduire leur vie religieuse, civile et militaire. M. Fétis, M. de Coussemaker, et tant d'autres, dans leurs recherches rétrospectives, se sont fréquemment appuyés sur ces précieux documents.

L'Iconographie musicale, considérée dans son ensemble, paraît comme une toile colossale sur laquelle sont représentés les divers épisodes des annales de notre art. C'est ce tableau que nous allons tenter de mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs. Nous n'essayerons pas, comme on le pense bien, de faire une description complète, de tous les monuments, miniatures et vitraux relatifs à la musique. Pour un pareil travail un volume ne suffirait pas, aussi nous contenterons-nous de présenter quelques groupes qui nous paraîtront les plus intéressants, signalant dans chaque siècle les scènes qui, par le nombre de leurs personnages, par quelques détails, ou par les dates, jettent le plus de lumière sur l'histoire de la musique aux diverses périodes du moyen âge. Dans le cours de cette étude nous avons suivi sur les monuments, autant qu'il nous a été possible, la marche philosophique de l'art musical à travers les siècles, et marqué à quelle époque nous le voyons, dans les miniatures des manuscrits principalement, se détacher de l'église à laquelle il était lié, pour suivre le courant qui l'entraînait vers l'art profane et populaire, jusqu'au moment où, au seizième siècle il parvint à conquérir complétement son indépendance.

Avant d'aborder le moyen âge, jetons un rapide coup d'œil sur l'Iconographie musicale de l'extrême Orient et de la Grèce. Plus d'une légende musicale, sculptée sur ces antiques monuments, se retrouve encore aux premiers temps du christianisme; plus d'un détail des représentations au moyen âge s'explique par la connaissance des monuments orientaux et nous ne pouvons laisser de côté les premiers anneaux de la chaîne qui relie les différentes périodes de l'histoire de la musique.

Tout ce que nous savons sur la musique des Égyptiens et des Assyriens nous est donné par les monuments, et avec quelle pompe ne voyons-nous pas se présenter à nous cet art qui tient tant de place dans le culte

des deux peuples. Le nombre et la variété des instruments semblent, au premier coup d'œil, devoir embarrasser l'historien, mais, après une étude plus approfondie, il nous est facile de voir, jusque dans ses plus minutieux détails, ce que nous pourrions appeler l'*extérieur musical* des anciens peuples orientaux. Grâce aux découvertes des Rawlinson, des Mariette, des Champollion, des Oppert, il devient possible de juger ce qu'était la musique chez ces nations, qui furent les plus anciennes et les plus puissantes du vieux monde, et l'Orient musical s'est, pour ainsi dire, découvert à nos yeux. Chœurs de chanteurs, longues théories de danseuses, se balançant voluptueusement au son des magadis et des nables, comme des bayadères hindoues, marches triomphales de princes, traînant derrière leurs chars les peuples vaincus, entourés de tambours sonores et de harpes retentissantes, toutes ces grandes cérémonies du culte, toutes ces pompeuses manifestations de la victoire, dans lesquelles la musique tient une si grande place, ont apparu successivement dans leurs tableaux de pierre, comme sur les bas-reliefs des églises, se déroulent les différentes scènes de nos mystères chrétiens.

A en juger par le nombre des instruments peints et sculptés sur les monuments assyriens et égyptiens, la musique de ces peuples était des plus variée : cornets, flûtes, harpes, psalterions à baguettes, instruments à cordes pincées de la famille des luths et guitares, tout était employé. Comme on le verra dans la suite de ce travail, plusieurs de ces instruments furent retrouvés par les Croisés, qui les rapportèrent en Occident. Qui n'a admiré ces splendides harpes égyptiennes qui, par leurs riches ornements, par leurs élégantes courbures, méritent d'être placées parmi les plus beaux objets d'art. L'étude de tant d'espèces d'agents sonores nous mènerait trop loin, aussi nous contenterons-nous de renvoyer le lecteur, pour cette partie de l'Iconographie musicale, à un excellent livre de M. Carl Engel (1) qui, sous une forme claire et concise, a su résumer tout ce que de récentes découvertes nous ont appris sur l'art musical chez les peuples de l'extrême Orient.

Si les représentations sont nombreuses pour la musique des Assyriens et des Égyptiens, il n'en est pas de même pour celle des Juifs, auxquels leurs lois religieuses ou leurs habitudes artistiques interdisaient la reproduction de la créature de Dieu et de l'être animé. Quelques Israélites représentés sur des bas-reliefs assyriens et sur une colonne romaine d'une époque avancée, quelques médailles frappées dans une ère de déca-

(1) *The music of the most ancient nations, particulary of the Assyrians, Egyptians and Hebrews,..... by Carl Engel. — London. — Murray, 1864.* un in-8°.

dence, voilà tout ce qui nous reste de relatif à la musique d'un peuple qui, si nous en croyons les textes, la tenait en si grand honneur ; encore ces représentations sont-elles loin d'offrir un caractère d'authenticité suffisant pour nous autoriser à forger même des hypothèses. A défaut d'Iconographie, nous en sommes réduits pour contenter notre curiosité à fouiller les livres saints, retournant, torturant, pour ainsi dire, chacune de leurs expressions, nous fatiguant en efforts infructueux pour lever le voile épais du passé. On pourrait former tout une bibliothèque avec les livres qui traitent de la musique chez les Juifs, mais il suffit de nommer les derniers ouvrages écrits sur ce sujet pour les résumer tous. Parmi les plus récents, citons le premier volume de l'*Histoire de la musique*, par M. Fétis (1), et l'intéressante brochure de notre collaborateur E. David (2).

N'en déplaise aux Hellénistes, quoique beaucoup plus nombreuses chez les Grecs que chez les Orientaux, les peintures des vases et les sculptures de monuments, relatives à la musique, sont loin d'offrir la même variété et le même intérêt. En dehors de la lyre et de ses dérivés, des flûtes doubles et simples, du tambourin et de quelques crotales, nous ne trouvons rien à glaner. Je veux bien croire, pour ne pas blesser des opinions respectables, tout ce que les Grecs menteurs ont bien voulu nous débiter sur les merveilles de leur musique, et prendre pour justes les hypothèses avancées par les savants qui ont disserté sur cette question, mais le seul fait indiscutable est leur infériorité musicale en face des Asiatiques. Trois sortes d'instruments, tout au plus, se trouvent sur leurs monuments, et encore les doivent-ils à l'Orient. Tout, chez eux, arrêtait la musique dans son essor, des lois sévères enchaînaient sa liberté, et l'art musical nous paraît avoir été plutôt considéré par les Grecs comme une spéculation philosophique, une matière à développement de rhétorique, que comme un art véritable. Nous ne traiterons donc pas plus longtemps de cette matière, mais en dehors de la musique proprement dite, ces représentations des monuments et des vases donnent sur ces origines de l'art des aperçus que des musicologues ont

(1) Dans son troisième volume, M. Fétis a traité de l'art musical chez les Grecs. — Nous sommes loin d'admettre les théories du célèbre musicologue, mais son ouvrage est celui qui nous donne, de la façon la plus complète et la plus claire, la description des principales scènes musicales et des instruments représentés sur les vases et sur les monuments de l'art hellénique,

(2) *La musique chez les Juifs, essai de critique et d'histoire*, par E. David. — Paris, Pottier de La Laine, 1873, in-8°.

trop négligés jusqu'à ce jour, et le lecteur ne nous en voudra certainement pas de prendre en passant quelques notes rapides sur un sujet intéressant, et digne d'arrêter l'attention de l'historien.

Dans toutes les grandes luttes de races, dont la Grèce fut le théâtre, résistance des vieilles populations laconiennes contre les invasions thraces et asiatiques, combats des premiers possesseurs du sol contre les peuples de l'Orient; dans toute cette histoire, qui n'est qu'un long récit de combats entre deux races comme entre deux génies, la musique tient une place des plus importantes, et c'est le plus souvent un instrument qui est le symbole de cet antagonisme de peuple à peuple, de religion à religion. Les plus anciens mythes nous montrent la flûte phrygienne et lydienne opposée à la lyre grecque. Les religions douces et philosophiques, issues des vieilles écoles, dites orphiques, qui avaient pris pour emblème la lyre, image de la sagesse humaine, réglée comme les lois de la musique, se trouvèrent en présence du culte bruyant et désordonné de Bacchus. Venu des montagnes de la Phrygie, Dionysios amenait avec lui Cybèle, Pan, tous les dieux issus du naturalisme, et conduisait cette troupe divine au son de la flûte, inventée par Marsyas. L'antique religion de la lumière fut menacée d'être étouffée par le culte de la nature, des eaux, de la terre; par leurs sons éclatants, les cymbales et les flûtes couvraient les doux accords de la cithare.

Longtemps circonscrite en Thrace, la lutte se continua en Grèce avec des péripéties diverses, jusqu'au moment où les deux cultes finirent par exister simultanément dans la Grèce entière. Le mythe de l'Orphée apollonique déchiré par les Ménades, prêtresses de Dionysios, la fable de Marsyas et d'Apollon, nous racontent ce grand drame historique, et je n'ai pas besoin de rappeler combien de fois l'art s'est inspiré de ces légendes musicales.

Déjà la lyre des populations primitives de l'Argolide et de la Laconie, inventée par Mercure, le fils de Maïa, s'était trouvée en rivalité avec la cithare plus compliquée et importée par des peuples plus nouveaux, adorateurs de la lumière, c'est-à-dire d'Apollon lui-même. La lutte des deux cultes remplit une période de plusieurs siècles, et de nombreux monuments en ont conservé la tradition. Partout nous trouvons Apollon et Mercure, dans les représentations symboliques, se disputant l'invention de la lyre, en même temps que la possession du trépied de Delphes. Le fils de Maïa tint bon, car, s'il dût céder le trépied, il partagea l'empire de la musique avec le nouveau venu; aussi voyons-nous souvent Mercure avec la lyre, et même, à des époques plus récentes, il va jusqu'à s'emparer des attributs de Bacchus, et, réunissant en sa personne toutes les

divinités premières de la musique, il est représenté tenant la lyre et entouré par les satyres du dieu lydien.

Pour toute cette mythologie musicale, dont l'histoire est encore bien incomplète, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur aux ouvrages de Creuzer, Lenormant, de Witte, Preller, Maury, etc. (1).

II. — *Les premiers temps du christianisme. — La musique dans l'Iconographie sacrée.*

Le symbolisme musical dont nous avons succinctement parlé, dans le paragraphe précédent, nous amène naturellement aux premiers temps du christianisme, qui présente, dans ses traditions, plus d'une analogie avec les fables grecques. C'est avec le christianisme que commence pour nous véritablement le moyen âge. Une grande révolution s'est accomplie. L'idée chrétienne s'étendant sur le monde, comme les bras de Jésus bénissant l'univers du haut de la croix, est prête à conquérir les peuples, à cette source vivifiante; l'art musical va puiser de nouvelles forces, c'est dans l'Église qu'il se formera, c'est dans son sein qu'il grandira, jusqu'au jour, où assez fort pour voler de ses propres ailes, il empruntera au génie populaire sa grâce, sa passion et sa vie, pour s'élancer dans les régions où il trouvera sa plus sublime et sa plus vivante expression.

Chez les Chrétiens, comme chez les Grecs, la lyre est le premier instrument que nous rencontrons parmi les emblèmes. Clément, d'Alexandrie, ordonnait de la faire graver sur les anneaux que portaient au doigt les fidèles. On est plus habitué à compter la lyre au nombre des attributs païens qu'à la considérer comme un symbole chrétien, mais si on réfléchit que les psaumes de l'antiquité hébraïque étaient chantés, que la musique représente la glorification du Seigneur, et que l'instrument musical, par excellence dans toute l'antiquité est la lyre, on pourra facilement comprendre comment cet instrument devint le

(1) *Elite des monuments céramographiques*, par MM. Lenormant et de Witte, 7 vol. in-f°. — Preller : *Grieschiche mythologie*. — 3e édit. — Berlin, 1872, in-8°. — Creuzer : (Trad. Guignaut), *Religions de l'Antiquité*, Paris, vol. in-8°. — Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, Paris, Ladrange, 3 vol. in-8°, 1857. — Burnouf : *Histoire de la littérature grecque*, t. I, Delagrave, 1869. vol. in-12.

symbole du chrétien serviteur de Dieu. Pour une autre raison encore on donnait à la lyre une place honorable dans la première iconographie chrétienne. Elle était le principal attribut d'Orphée, et, par une politique habile et sage, ces pères de l'Église n'avaient pas été fâchés, pour faciliter la transition du vieux culte au nouveau, de pouvoir emprunter à l'antiquité quelques-unes de ces traditions. On fit donc pour Orphée ce qui fut aussi fait pour Virgile et pour Socrate, que l'Église n'eut garde de rejeter complétement, soucieuse qu'elle était de ménager les doctes et les lettrés avec lesquels elle s'était trouvée en discussion dès le troisième siècle de son existence. Elle sut avec tact choisir les philosophes et les poètes dont les doctrines se rapprochaient le plus des siennes. Enfin, les pères de l'Église, pour répondre aux moqueries des païens sur la mort ignominieuse du Christ, ne manquèrent pas de rappeler que le célèbre Orphée, le plus grand de leurs poètes avait aussi subi une mort violente, comme le fils de Dieu, et qu'il avait été aussi victime des fureurs de ses compatriotes. De plus la descente du poète aux enfers, son retour sur la terre, les effets merveilleux de sa voix offraient trop d'analogies avec les miracles faits par le Christ, pour ne pas servir de point de comparaison. Comme Orphée, le fils de Dieu était descendu aux enfers, non point seulement pour conquérir l'objet de son amour, mais pour délivrer tous les justes ; comme lui, il était revenu sur la terre ; si le chantre de la Thrace apaisait par ses chants les colères des bêtes fauves, Jésus, par la grandeur de sa morale, savait faire taire les passions ; enfin, et cette raison n'était pas la moindre, la vieille philosophie orphique se rencontrait sur plus d'un point avec la doctrine chrétienne. C'est ainsi que les pères avaient su rattacher aux dogmes nouveaux les anciennes traditions pour faciliter l'enseignement de la religion. Il n'est donc pas étonnant que le poète du paganisme eut été souvent pris comme le représentant symbolique du Christ (1). Dans les catacombes de Rome, sur une belle peinture du cimetière de sainte Calixte, Orphée charme au son d'une cithare à cinq cordes, les animaux féroces qui l'entourent ; c'est la plus belle représentation chrétienne de ce genre que nous connaissons, et il est à remarquer que, fidèles à leurs traditions orientales, les disciples du Christ ont donné au chantre de la Thrace le costume asiatique et le bonnet phrygien. Dans le plus ancien manuscrit à figures connu, le *Virgile* du Vatican, Orphée est orné de la même coiffure, sur une des nombreuses miniatures qui ornent ce splendide monument. Plusieurs pierres gravées portent la lyre. Nous

(1) Halt : *Die Heiligen Bilder*. Berlin, 1845, 1 vol. in-8°.

trouvons encore dans les catacombes une autre représentation qui se rattache aussi à la musique : le Christ, par une allusion à la parabole de la brebis égarée, est souvent figuré, ayant à la main ou suspendu à son côté la flûte de Pan à sept tuyaux, l'emblème des pasteurs (1).

L'Ancien Testament fournit aussi un nombreux contingent de sujets musicaux. David surtout et sa famille tiennent une place importante dans l'Iconographie musicale. Depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au quatorzième siècle principalement, la vision de Jessé a été souvent représentée; et dans ces monuments, non-seulement David, mais encore les autres rois de la descendance du vieux pasteur, jusqu'à Jésus exclusivement, tiennent souvent des instruments de musique. Un des plus curieux exemples de ce genre se trouve reproduit en fac-simile dans *le Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix (instruments de musique). Il est tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles. Un arbre immense sort du côté de Jessé, couché ; et, sur chaque branche, assis dans le calice d'une fleur, un roi joue d'un instrument ou chante la gloire du dernier et divin rejeton de la race, Jésus. Nous y voyons onze instruments et, entre autres, une chifonie dont les six cordes sont découvertes et qui présente le plus grand intérêt. Mais c'est surtout David qui a le plus souvent occupé les enlumineurs et les artistes du moyen âge.

Les images du roi Prophète suffiraient seules à nous permettre de suivre dans les manuscrits et dans les monuments ce qu'on pourrait appeler la mode musicale. Au commencement du christianisme, lorsque les peintres et les sculpteurs s'inspiraient encore des traditions grecques, c'est la lyre, l'instrument par excellence des anciens, que nous voyons entre les mains du psalmiste. Plus tard, lorsqu'à la lyre antique succèdent les instruments importés par les envahisseurs du Nord, le roi Prophète suivit l'impulsion nouvelle et généralement on lui attribua l'instrument qui, à l'époque où l'artiste composait, tenait le premier rang dans la hiérarchie musicale. Les manuscrits d'origine saxonne lui prêtent le crawth, si populaire et si répandu en Angleterre ; mais le plus souvent, au neuvième et au dixième siècles, nous rencontrons la harpe ; tantôt, c'est un de ces instruments triangulaires que nous aurons à mentionner plus loin, tantôt c'est une de ces belles harpes aux formes si élégantes et dont les miniatures nous offrent de si beaux et de si nombreux modèles. Plus tard, c'est le psaltérion qui vient prendre la place d'honneur. Peut-être, par un calembour comme on en faisait fréquem-

(1) Perret : *les Catacombes de Rome*, Paris, 6 vol. grand in-folio.

ment au moyen âge, le psaltérion parut-il l'instrument le plus propre à chanter les *psalmes* de David. Mais il n'en est pas moins vrai que, pendant une longue période, le psaltérion fut à David ce que la lyre est à Orphée. Enfin, à une époque plus rapprochée de nous, l'orgue portatif vint prendre une place importante dans la musique et nous le voyons souvent entre les mains du roi d'Israël, jusqu'au moment où la tradition primitive triompha et où la harpe irlandaise devînt définitivement un des attributs obligés du vainqueur de Goliath. Quelquefois aussi, David joue du carillon à main, fort répandu au neuvième et dixième siècles, mais cette représentation est assez rare et nous en avons eu peu d'exemples sous les yeux.

H. LAVOIX fils.

(La suite prochainement.)

LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE[1]

III

LA PAVANE

En étudiant la Pavane, au point de vue rigoureusement historique, nous ne devrions nullement la faire figurer dans la liste des airs à danser du dix-huitième siècle. A la cour de France, depuis Catherine de Médicis, la Pavane n'était plus en usage. Elle avait été rejoindre, parmi les rebuts de la mode, l'Antiquaille, le Tricotet, la Bocane, la Morisque et le Branle-Doux.

La Pavane n'était plus sous Louis XIV, qu'un « air à jouer, » ce qu'à la fin du dernier siècle on eut appelé « une pièce » pour clavecin ou pour orchestre ; mais nous croyons devoir la faire figurer dans ce recueil, surtout parce que son nom est très connu, sans qu'on sache exactement quels étaient son rhythme et son caractère. Ce nom de Pavane est-il resté dans les oreilles modernes parce qu'il a fourni l'étymologie d'un verbe au dictionnaire français? Cela peut être. Dans tous les cas, la description de la Pavane est trop curieuse pour qu'elle puisse être omise dans ce travail.

Il paraîtrait que la danse qui nous occupe aurait eu deux origines : des

(1) Voir les numéros des 1er et 15 juin.

historiens veulent la faire venir de l'Espagne, d'autres disent qu'elle a été exécutée pour la première fois à Padoue, — d'où *Paduana* — *Pavana.*

D'après Thoinot-Arbeau, qui donne la tablature de la Pavane dans sa précieuse *orchésographie*, tout le monde aurait raison, puisque le brave chanoine nous apprend qu'il existait autrefois deux Pavanes : la Pavane ordinaire et la Pavane d'Espagne.

Il faut reconnaître d'abord que le plus grand nombre des historiens nous donne cette danse comme étant l'air de ballet favori de l'Escurial, de ce palais morne, où l'étiquette étouffait le rire et bannissait la gaieté, de cette cour compassée et grave, reflet sinistre de l'orgueil castillan, qui faisait un si triste contraste avec la splendeur du soleil madrilène et la facilité de mœurs du peuple espagnol.

C'était une danse pleine de noblesse et de majesté; aussi lui avait-on donné le nom de « grand bal. » Les gentilshommes dansaient avec la cape et l'épée, les gens de justice avec leurs longues robes, les princes avec leurs grands manteaux, les dames avec la queue de leurs robes abaissée et traînante.

Le nom de Pavana lui était venu, disait-on, de ce que le danseur, en arrondissant les bras sous la cape, appuyait la main sur la garde de son épée, pour que celle-ci pût soulever le manteau par derrière. C'était tout à fait l'image de la roue de l'oiseau de Vénus.

Le Louvre possède un tableau « de l'école française » qui semblerait pourtant provenir d'un pinceau italien, représentant fidèlement une Pavane, dansée à la cour, pour le mariage du duc d'Alençon.

On est allé jusqu'à attribuer à Fernand Cortez l'invention de la Pavane. Spontini ne connaissait pas, sans doute, le talent chorégraphique de son héros ; sans cela il eut placé une Pavane dans *la Fête mexicaine* du premier acte de son opéra, au lieu de « la Polonaise » qui n'a point, ce me semble, une grande couleur locale.

La Pavane est devenue, par la suite, la danse nationale des Espagnols, quand ils avaient à célébrer une fête religieuse ou patriotique. Castil-Blaze prétend avoir *vu*, de 1810 à 1813, le Jeudi Saint, à Séville, douze jeunes gens danser la Pavane dans les églises, devant le Saint-Sacrement; quatre heures après, douze autres danseurs leur succédaient, afin que cet exercice pieux fut prolongé pendant toute la durée de l'exposition. Le frère de Castil-Blaze prétend aussi avoir vu de pareils exercices dans d'autres villes de l'Espagne, puis au Pérou et au Mexique.

En France, de pareilles scènes ne se sont jamais produites, si ce n'est

au moyen âge, aux *Fêtes de l'Ane*, à Autun, et *de la Mère-Folle*, à Dijon (quinzième siècle), où l'on dansait et chantait des chansons obscènes dans les églises.

Dès l'apparition de la Pavane à la cour de France, on avait un peu altéré sa noble et imposante allure. On y avait introduit bientôt « plusieurs assiettes de pié, des passades, des fleurets, des découpements de piés, pour en modérer la triste gravité. »

Mais, pour revenir à notre époque (fin du dix-septième et dix-huitième siècles), les opéras ne contiennent plus de Pavanes dans leurs ballets et la cour faisait comme le théâtre.

Les Archives de l'Opéra ne possèdent dans leur répertoire qu'un air de Lully intitulé : « Pavane, nopce de village. » Nous sommes bien loin de l'Escurial. — Cet air, dédié à la dauphine, est placé, comme air détaché, à la suite de l'*Idylle sur la Paix*. Il est donc antérieur à 1685, date de la première « mise » de cet opéra et de l'édition de l'in-folio.

IV

LA SARABANDE

L'Espagne nous a donné encore une autre danse : la Sarabande — à trois temps — d'un caractère toujours grave, lent et sérieux.

Auber a donc fait à peu près de la couleur locale, en plaçant une jolie Sarabande, très modernisée du reste, au second acte de ses *Diamants de la Couronne*.

Comme la Pavane, la Sarabande était considérée : air religieux. En 1688, à Milan, devant la procession, les soldats espagnols dansaient la Sarabande.

Cette danse eut une très longue vogue en France. On en trouve dans tout le répertoire du dix-huitième siècle, dans *le Triomphe de l'Amour*, dans *les Festes grecques et romaines*, dans *Creüse*, dans *Calirhoe*, dans *le Triomphe de l'Harmonie*, dans *Médée et Jason*, dans *Tancrède*, dans *l'Europe galante*, dans *Circé*, dans *Anacréon*, dans *les Surprises de l'Amour*, etc., etc. L'on raconte que Ninon de l'Enclos fut une des virtuoses de la Sarabande, à l'époque où cet air était écrit à peu près « note pour note. » Avec les castagnettes obligées, la fameuse courtisane y déployait une grâce enchanteresse, à ce qu'il paraît.

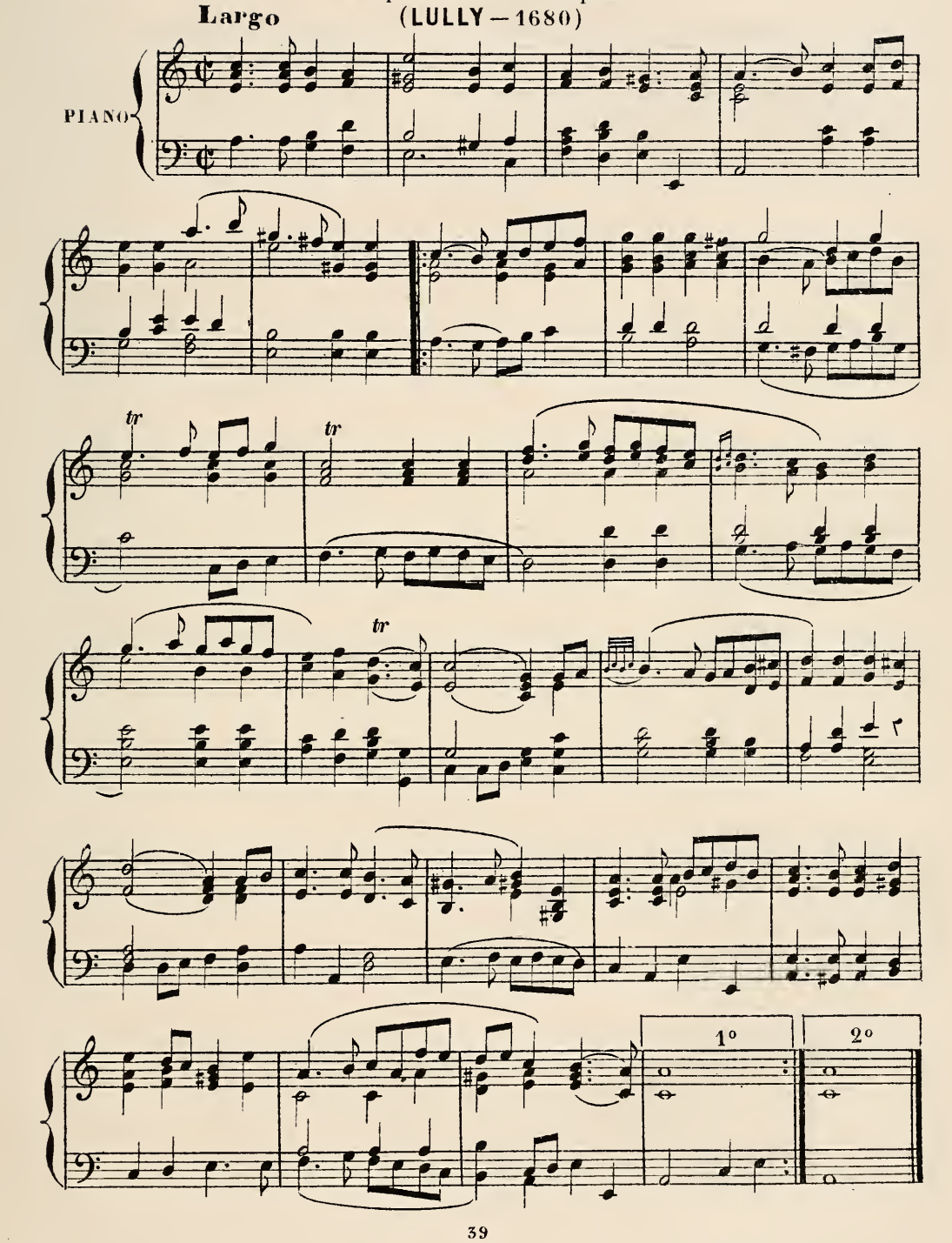
Une remarque très importante est à noter : c'est qu'à partir du milieu du dernier siècle, le rhythme des airs à danser s'en va peu à peu, en

PAVANE

NOPCE DE VILLAGE

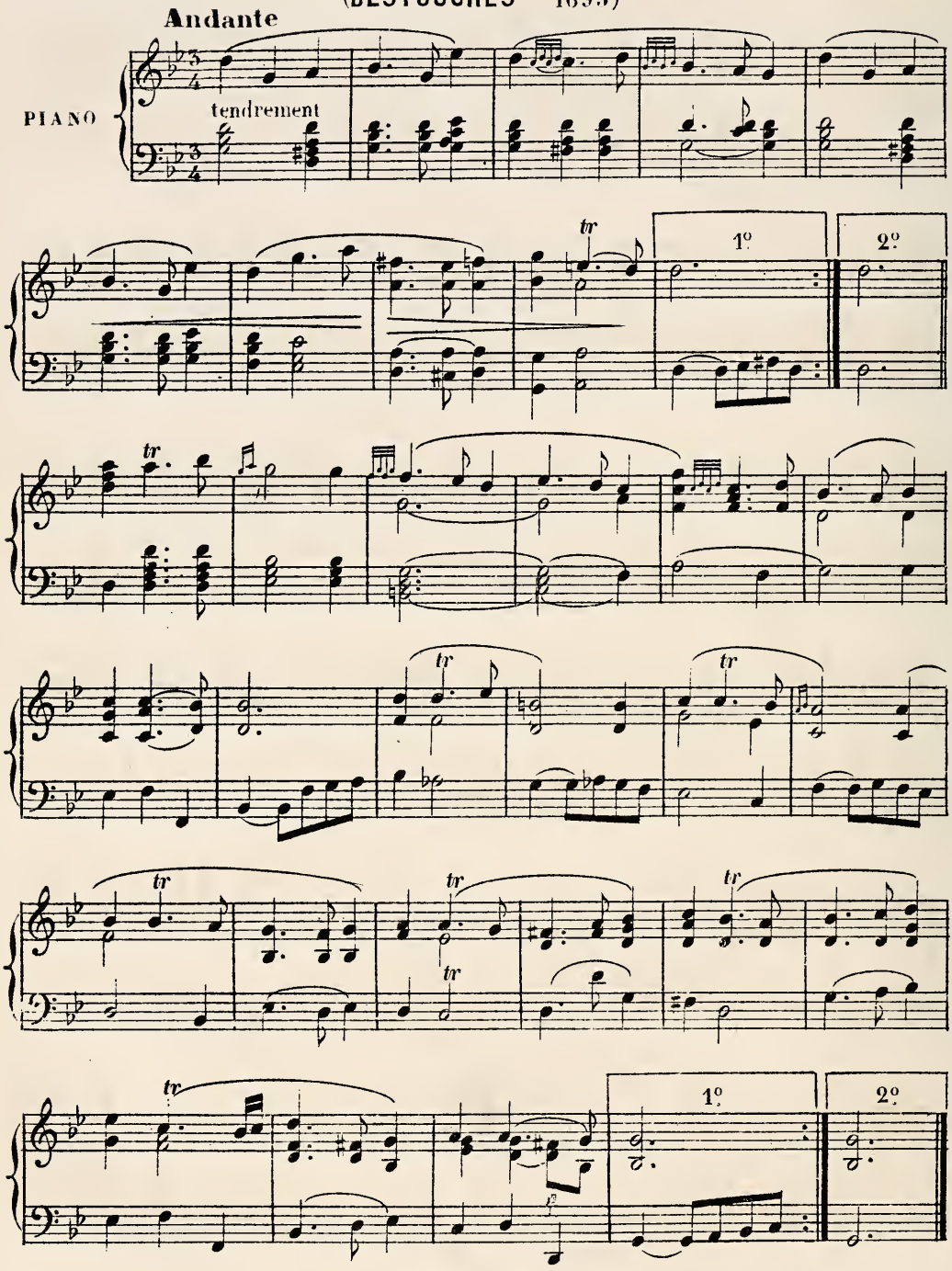
Air pour Madame la Dauphine

(LULLY — 1680)



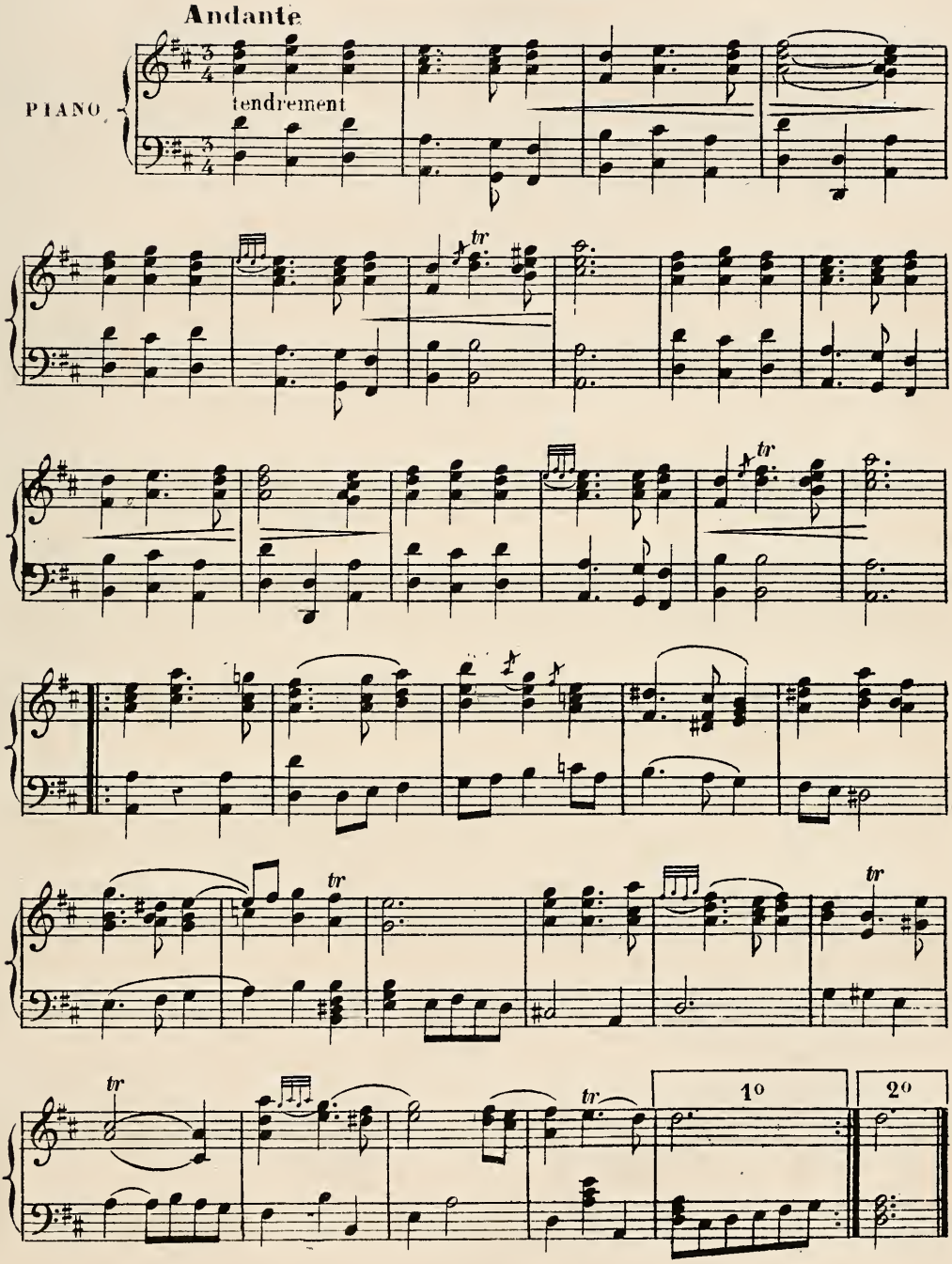
SARABANDE D'ISSÉ

(DESTOUCHES — 1693)



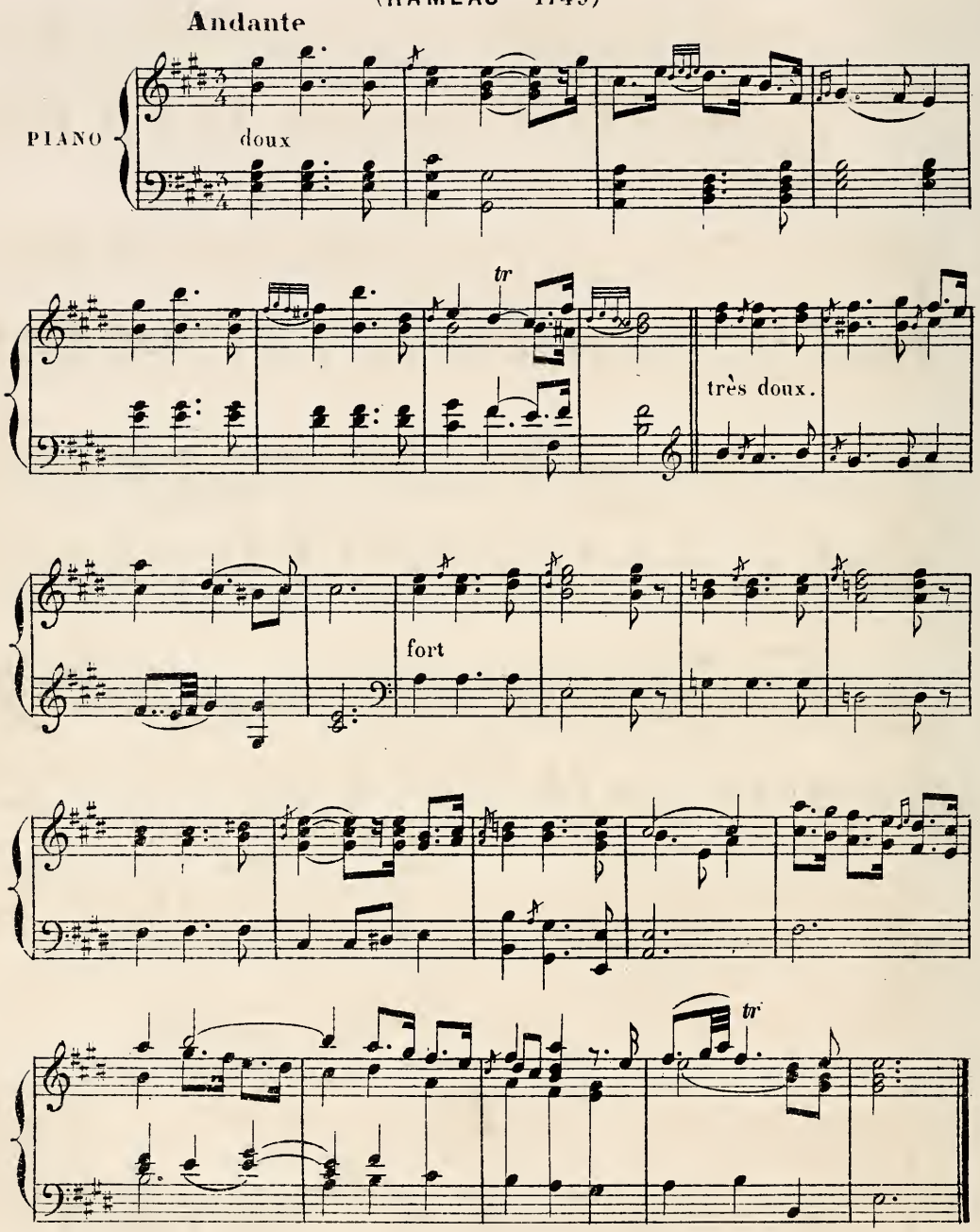
SARABABANDE DE PHILOMELE

(LACOSTE—1705)



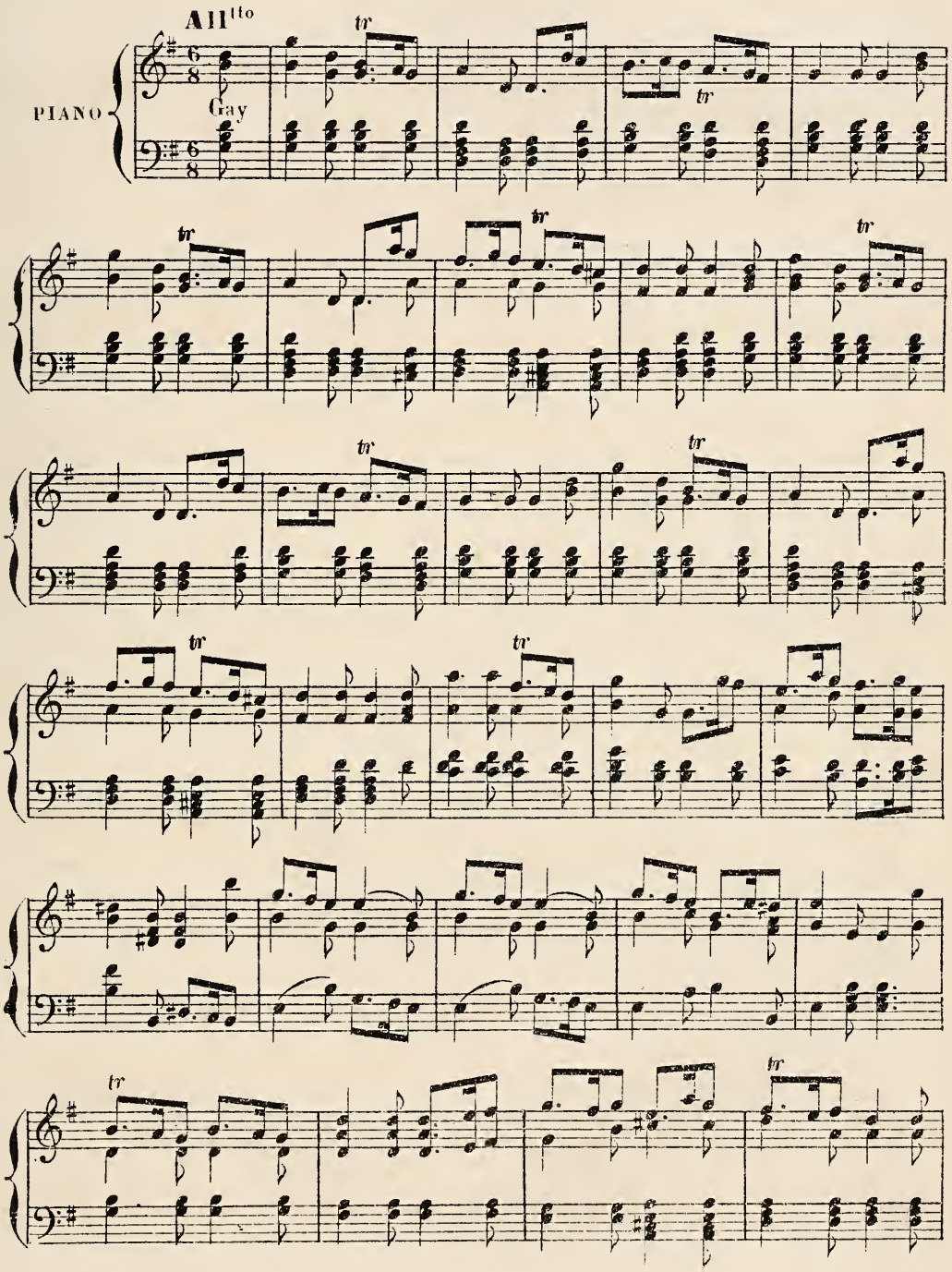
SARABANDE DE ZOROASTRE

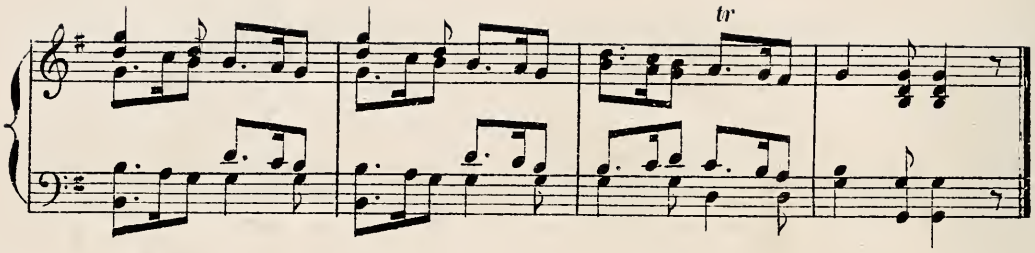
(RAMEAU — 1749)



FORLANE DE LA REINE DES PERIS

(AUBERT—1725)



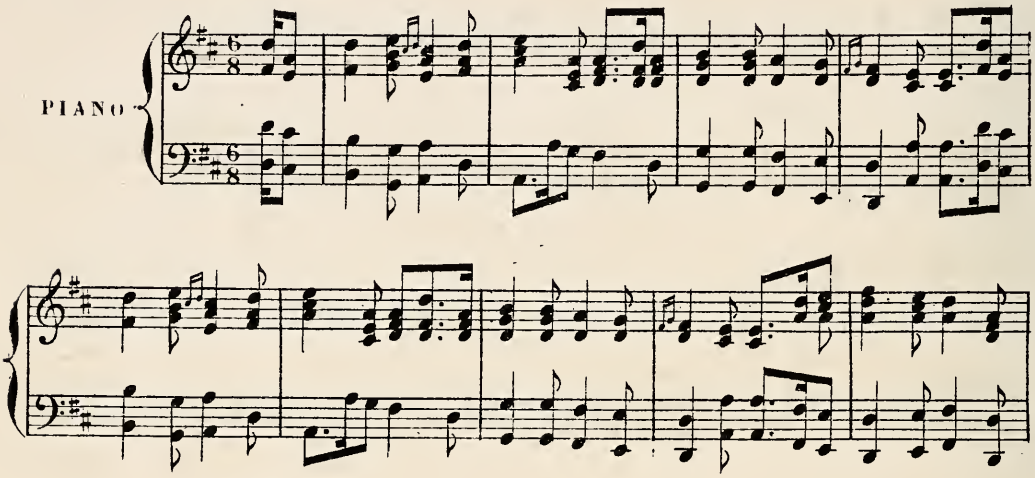


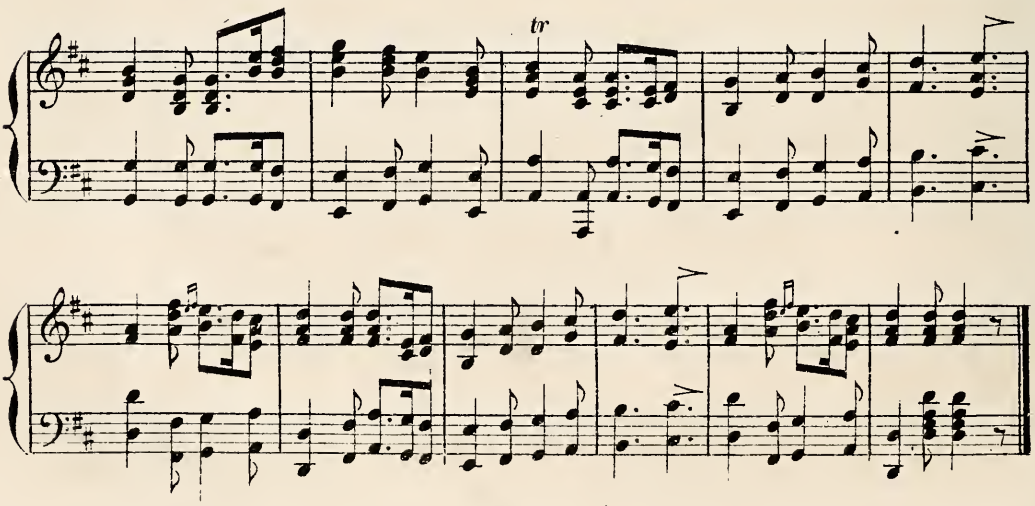
FORLANE DES AMOURS DES DIEUX

(MOURET-1727)

All^tto

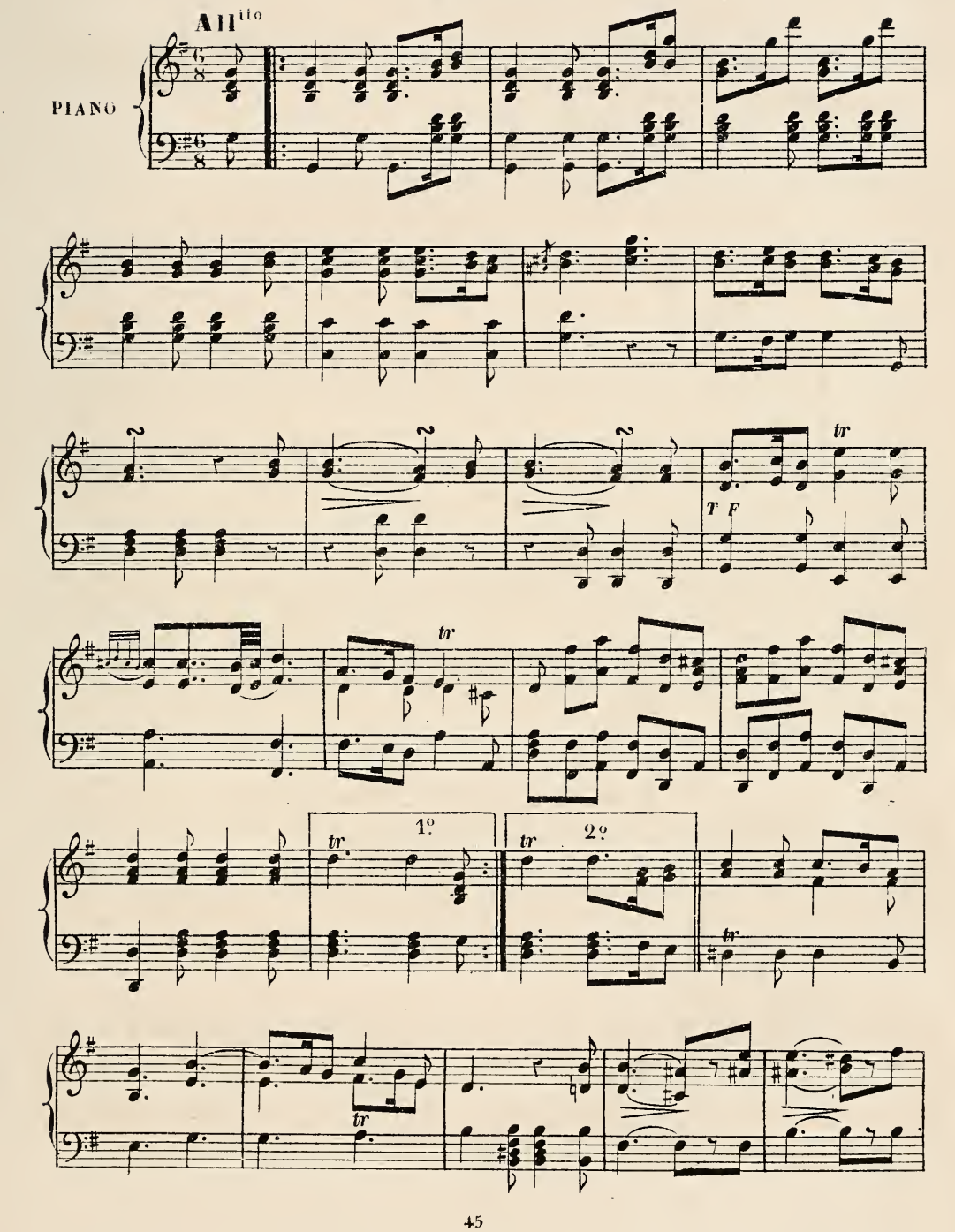
PIANO

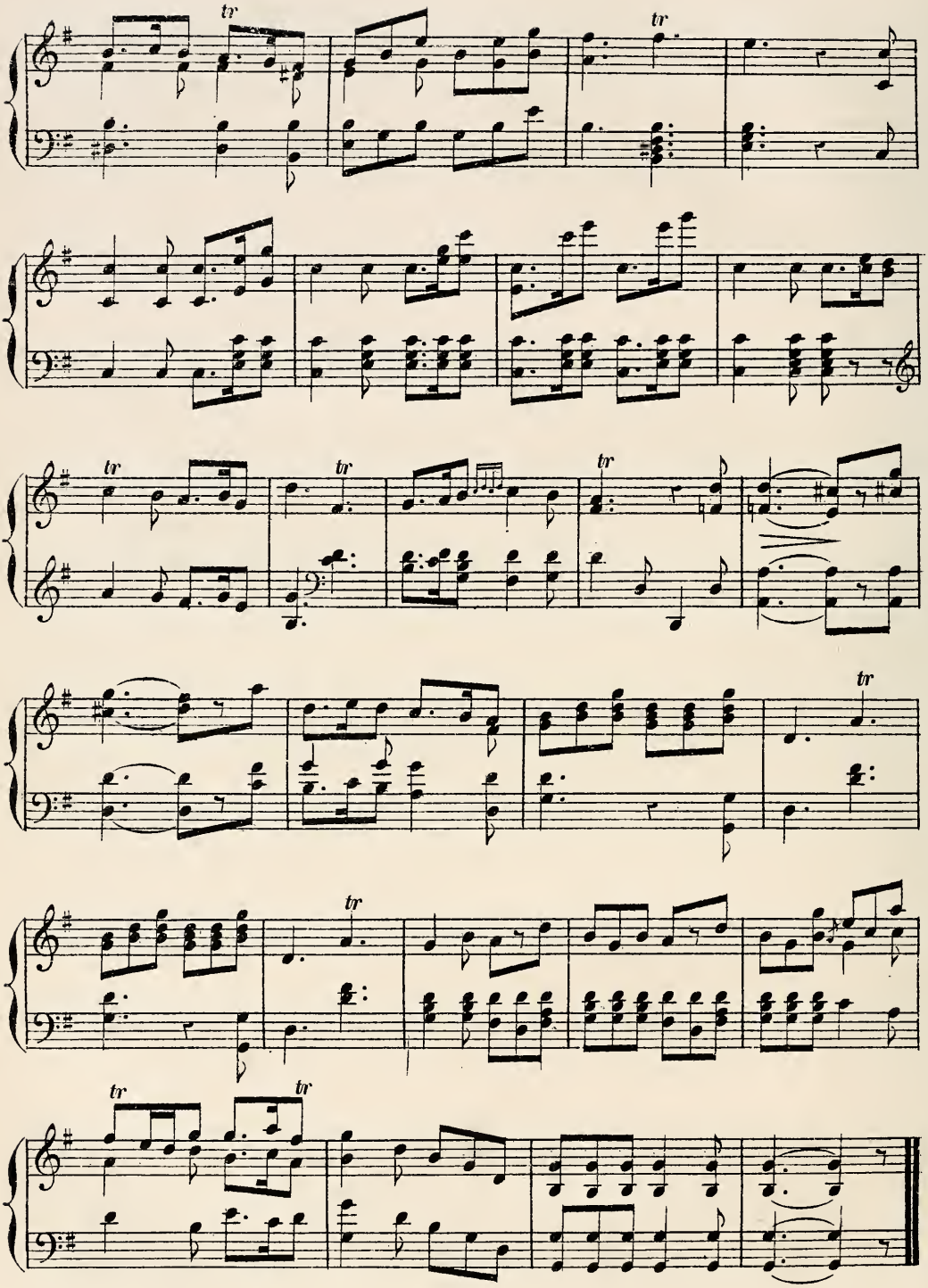




FORLANE DES SIBARITES

(RAMEAU – 1757)




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

s'affaiblissant. On appréciera, je l'espère, l'exactitude de cette observation dans les Sarabandes et les Forlanes qui sont données, comme exemples, à la suite de cette notice. Nous croyons devoir attribuer ce changement au style plus que fleuri qui était de mode au temps de notre grand Rameau. Les trilles, gruppetti, appogiatures et autres artifices, en usage à cette époque, devaient forcément détruire la netteté du rhythme des airs à danser.

V

LA FORLANE

C'est du Frioul, dont les habitants s'appelaient *Forlani*, que nos chorégraphes ont importé cette danse, très usitée à Venise, surtout parmi les gondoliers. Dans les vieilles partitions, elle est écrite en 6/4. Comme le rhythme en est fort alerte, il m'a semblé inutile de lui laisser cet archaïsme inutile. Cet air a peu vieilli ; c'est même celui qui est resté le plus jeune, grâce à son allure, peut-être un peu commune, mais, dans tous les cas, d'une gaieté charmante.

On trouvera, je pense, avec quelque étonnement, que la Forlane de *la Reine des Péris* a de grands traits de ressemblance avec un air anglais très populaire, que l'on connaît à Londres sous le nom de « Sir Roger de Coverley. » Explique qui pourra cette similitude !

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)

LE HAUTBOIS

CE QU'ON EN A DIT — ET CE QU'IL EN FAUT PENSER.

L'ANTIQUITÉ du *hautbois* est démontrée par divers passages de l'*Ancien Testament* :

« *Que partout devant Dieu résonnent*
Et les instruments et les voix :
Que partout les trompettes sonnent,
Et les clairons, et les hautbois. »
(Ps. XCVIII, v. 3.)

« *Peuples, le voici*
Qui se montre ici :
Qu'au son des hautbois,
Des luths et des voix
On aille au-devant
Du grand Dieu vivant. »
(Ps. XLVII, v. 3.)

« *Joignez aux plus belles voix*
La trompette et le hautbois. »
(Ps. CL. v. 2.)

Mais il ne faut pas s'y méprendre, le *hautbois* ne devait être alors qu'un simple chalumeau, un instrument assez grossier et qui, par son timbre rauque, avait sa place marquée en tête des armées allant à la guerre.

« Du reste, les instruments de matière végétale ont dû être les premiers inventés. Leur histoire remonte au temps des peuples pasteurs. Aussi ont-ils gardé de leur origine rustique une invincible propension à l'églogue. Ils chantent volontiers le calme des bois, la mélancolie d'un soir d'automne, et,

en général, les splendeurs de cette nature hyperpoétique que Théocrite et Virgile (sans parler de madame Deshoulières) ont peuplée de leurs bergers. Ce sont de véritables outils de paysagiste. Et même ne vous semble-t-il pas que les sons qu'ils rendent, ces notes si pleines, si limpides, au timbre doux cependant, évoquent l'idée de vert par analogie sympathique ? » (ALBERT DE LASALLE : *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour ;* p. 161.)

L'auteur que nous venons de citer, prétend prouver que : de même qu'il existe trois règnes dans la nature, il existe aussi trois règnes dans les instruments de musique. Le règne minéral, le règne végétal, et le règne animal.

Le règne minéral est représenté par les instruments de cuivre. Le métal est dur, et n'est point doué de la vie organique ; de là son peu d'aptitude à l'expression. — Le régne végétal représenté par la flûte, le *hautbois*, la clarinette et le basson, offre plus de ressources, car le bois dont sont faits ces engins sonores a eu vie. — Quant aux cordes des violons (de matière animale), notre auteur affirme que sous l'impulsion de l'instrumentiste leur substance sort, pour ainsi dire, de son assoupissement, et donne signe de vie en vertu d'un galvanisme particulier.

« D'ailleurs, — ajoute-t-il pour démontrer la supériorité des instruments animaux et végétaux, — qui pourrait affirmer que ce morceau de hêtre devenu *hautbois*, que ce boyau de chat transformé en chanterelle, soient absolument morts? Il est vrai qu'ils ont été arrachés violemment de leur milieu d'action naturelle; nous accorderons encore qu'une partie de leurs propriétés a dû périr par suite d'un déplacement si brusque. Cependant, la décomposition, qui est le signe le plus probant de la mort, ne les a pas atteints, et leur constitution moléculaire est demeurée sensiblement intacte. » (*Ibidem.*)

Essayons, à notre tour, de justifier nos prédilections pour les instruments de bois... Est-il donc, en effet, une affection poétique plus désintéressée que celle que nous inspire la fleur? Or, la fleur, musique des yeux, naît de la plante, de laquelle émanent aussi les sons enivrants du *hautbois*.

Ce syllogisme est peut-être assez serré pour que l'auteur du *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*, veuille bien le considérer comme une réponse à ses théories, dont la partialité en faveur des instruments à cordes n'est que trop visible à notre gré.

Revenons maintenant à l'histoire du *hautbois*.

Depuis les temps bibliques jusqu'au XVIe siècle, il a dû peu varier de forme. Pourtant à cette époque relativement récente, son droit d'asile à la Cour des rois de France était déjà consacré.

« Jehan d'Estrée, joueur de *hautbois* du roy, a mis en notes de musique quatre livres de danceries. » (DU VERDIER.)

C'est vers ce temps aussi que, par voie de calembour, s'introduisit dans la langue l'expression « jouer du *hautbois* » pour dire (ainsi que le constate M. Littré) : « abattre une haute futaie avant le temps ». Le savant lexicographe aurait pu même citer, à ce propos, le passage suivant de Rabelais :

« De force, Panurge abastait les groz arbres comme ung secund Milo, ruinant les obscures forestz, tesnières de sangliers, de regnardz, receptacles de briguans, de meurtriers, taupinieres d'assassinateurs, retraictes d'hereticques, et les complanissait en cleres guarigues et belles bruieres, jouant des *hauts bois* et musettes... » (*Pantagruel ;* liv. III, ch. II.)

Le *hautbois* n'avait alors que huit trous, nous apprend Fétis; « on ne commença à lui ajouter des clefs que vers 1670, et depuis lors il a reçu nombre de perfectionnements successifs. »

D'après Castil-Blaze, la première exhibition du *hautbois* en France, comme instrument d'un orchestre de théâtre, eut lieu en 1674, dans l'*Alceste* de Lulli. Il y fit son entrée en compagnie des trompettes et des timbales.

« Ces instruments avaient déjà sonné sur la scène, où des musiciens vêtus en costumes de théâtre les mettaient en jeu. Six artistes, engagés comme *hautboïstes*, devaient au besoin jouer de la flûte ou de la trompette. Le nombre des *hautbois* égalait presque celui des violons dont ils jouaient fidèlement les parties de premier et de second dessus. Les *hauboïstes* de l'Opéra soufflaient à plein tuyau, de toutes leurs forces, produisant un son dur et canard, sans nuances. » (Castil-Blaze : *Histoire de l'Académie de musique ;* t. II, p. 344.)

« Les *hautbois* (en ce temps-là) étaient de quatre sortes : il y avait le *hautbois ordinaire*, le *hautbois de Poitou*, le *hautbois des forêts* et le *hautbois d'amour*. » (De Pontécoulant : *la Facture instrumentale*.)

« C'est en Italie que l'art de jouer du *hautbois* a pris naissance, et que l'on a fait d'un instrument grossier, destiné aux bergers, l'instrument le plus parfait de la famille des pneumatiques... Filidori, *hautboïste*, né à Sienne, contemporain de Louis XIII, qui l'entendit avec admiration, est le premier qui soit mentionné dans l'histoire de la musique pour son talent à jouer de son instrument. Une famille originaire de Parme, nommée Besozzi, a produit ensuite plusieurs artistes célèbres en ce genre qui ont brillé en Italie, en Allemagne et en France pendant toute la durée du XVIIIe siècle... Jérome, fils de Gaëtan Besozzi, entra au service du roi de France en 1769, et y resta jusqu'à sa mort. » (Fétis : *la Musique mise à la portée de tout le monde*.)

Ce fut donc réellement Jérôme Besozzi qui fonda à Paris l'école du *hautbois*, école brillante et féconde d'où sont sortis tour à tour Garnier, Sallentin, Vogt, Brod, Laurent, Verroust, Lavigne, Triébert... et tant d'autres jusqu'à l'habile M. Lalliet, si justement réputé aujourd'hui.

Mais quittons, quoique à regret, les *hautboïstes* pour revenir au *hautbois*. Ce que nous avons dit des Besozzi, nous fait présumer qu'à l'époque de Rameau, le *hautbois* était déjà un instrument de musique assez parfait.

« Lorsque Rameau donna son premier opéra (*Hippolyte et Aricie*, 1733), l'instrumentation avait fait de grands progrès; la flûte traversière, qu'on appelait alors flûte allemande, avait remplacé la flûte à bec; les *hautbois* s'étaient perfectionnés, se jouaient avec des anches plus fines, et avaient acquis plus de douceur et de moelleux.» (ADOLPHE ADAM : *Derniers Souvenirs d'un musicien.*)

Il nous faut mentionner ici, et avant de passer à d'autres considérations, le jeu d'orgue appelé *hautbois*, et qui paraît remonter, comme l'orgue lui-même, à une haute antiquité.

« C'est un jeu d'anche de forme conique qu'on fait en étain fin. On le place ordinairement au récit, au positif, et on lui donne son étendue. Il est à l'unisson des dessus de trompette. Il a une harmonie gracieuse et imite assez bien le jeu du vrai *hautbois*. » (PORET : *Manuel du facteur d'orgues.*)

Ce jeu n'atteint jamais l'expression de l'instrument réel; toutefois, c'est l'un des plus beaux registres de l'orgue.

Pourquoi, disais-je à l'un de nos meilleurs organistes, M. Locher, de Berne, pourquoi êtes-vous si sobre de ce registre? « C'est que je le réserve pour le dessert » m'a-t-il répondu.

Il existe plusieurs morceaux religieux pour *hautbois*, des Noëls, des *Agnus Dei*, des *Tantum ergo*, des *Ave Maria*, l'Hymne de Milton, etc.

Mais c'est surtout dans le *Mater dolorosa* que cet instrument devient sublime de tristesse, quand le basson l'accompagne de sa voix harmonieuse et plaintive.

« Actuellement le *hautbois* se compose de trois pièces qui s'ajoutent bout à bout et dont la longueur totale est d'environ soixante centimètres. Ces pièces sont généralement de buis, de cèdre, de grenadille ou de différents bois odorants et précieux.

« Leur canal, ou perce, est d'inégal diamètre, de telle sorte qu'il va en s'élargissant d'une extrémité à l'autre. La première, qui est la plus étroite, reçoit l'anche, laquelle est faite de deux languettes de roseau, et la troisième, qui est la plus grosse, se termine par un évasement qu'on appelle calice ou pavillon.

« Les trous, au nombre de huit, donnent l'échelle diatonique. Ils sont disposés comme ceux de la flûte, mais augmentent de diamètre à mesure qu'ils se rapprochent du pavillon. Le troisième et le quatrième sont divisés en deux demi-trous, c'est-à-dire qu'il y a deux petits trous contigus au même étage. On obtient les notes avec dièzes et bémols au moyen de quatorze clefs et même dix-sept.

« L'étendue du *hautbois* est de plus de deux octaves et cinq demi-tons, depuis le premier *ut* du violon jusqu'au *fa* suraigu.

« Cet instrument convient aussi bien aux effets de l'orchestre qu'à ceux des solos et *rien n'approche de la suavité de son chant*. Quoique de petite dimension, il n'en a pas moins une très grande puissance, et il perce souvent au-dessus des masses d'instruments les plus considérables. » (*Encyclopédie universelle;* Paris, 1864.)

L'étendue normale du *hautbois* va donc de l'*ut* au-dessous de la portée,

au *fa* au-dessus de la portée (marquée d'une clef de sol). On peut cependant obtenir de certains instruments, un *si* naturel grave, et même un *si* bémol.

Il est prudent aussi de ne pas demander au *hautbois* les trilles suivants (en partant du grave) : *si* naturel, *ut* dièze; — *ut* naturel, *ré* bémol; — *ut* dièze, *ré* dièze; — *ut* dièze, *ré* dièze (du médium).

Tel est le *hautbois* des pays d'Europe, et bien supérieur, comme on va le voir, à ceux dont se servent les peuples asiatiques, dont la civilisation est dès longtemps stagnante :

« L'*oton* et le *pilancogel* sont deux instruments de la famille du *hautbois*. Parmi les Indiens qui composaient l'orchestre d'une troupe de danseuses venue à Paris à la fin de 1838, et servaient à régler leurs évolutions et gestes, il y en avait un qui jouait de l'oton. Il le tenait de la main gauche, prolongeant sans cesse le même son. Voilà pourquoi l'instrument n'était point garni de trous latéraux; c'était un instrument monophone. De la main droite, notre musicien marquait la mesure sur un petit tambour dont le cylindre était fixé transversalement devant lui. » (Adrien de la Fage : *Histoire générale de la Musique et de la Danse.*)

Et puisque nous avons déjà décrit l'anatomie du *hautbois*, il importe que nous insistions sur son principal organe, sur l'anche.

L'anche, « que Marsyas inventa, » à ce que prétend Amyot (dans son chapitre : *Comment refréner la colère*), l'anche, c'est-à-dire la source sonore où les notes prennent naissance, est la partie de l'instrument en contact avec les lèvres du virtuose. Anciennement cependant, on a fabriqué des *hautbois* dont l'anche était disposée autrement.

« Souvent, elle était cachée sous une boîte spéciale, ayant au milieu une ouverture circulaire qu'on plaçait à la bouche. Les clés, quand il y en avait, étaient pareillement enfermées dans une boîte percée tout autour d'une quantité de petits trous. » (De Pontécoulant : *la Facture instrumentale.*)

On peut se demander maintenant comment s'accomplit le phénomène physique de la production du son dans un *hautbois*.

« Dans les embouchures à *anche*, le jet d'air envoyé par un soufflet, ou par les poumons, fait d'abord vibrer une languette qui l'interrompt périodiquement. Ce tremolo de la languette donne naissance à une gerbe de notes parmi lesquelles la colonne d'air du tuyau fait encore son choix. Mais le son n'est pas le même que quand on fait parler le tuyau par une embouchure ordinaire. A cette catégorie appartiennent les tuyaux d'orgue à anche, l'orgue expressif, la clarinette, le *hautbois*, le basson, le cor anglais. » (Radau : *l'Acoustique, ou les phénomènes du son.*)

Deux citations poétiques ayant trait à l'anche :

Je ne saurois chanter ; et, quand je le voudrois,
Je jure par ton bouc, qu'encor je ne pourrois,
Car on m'a pris d'emblée à ceste matinée
*L'*anche *de mon bourdon que tu m'avois donnée.*
(Ronsard.)

Si parfois les enfants dans l'écho des vallées
Mêlent un doux refrain aux soupirs des roseaux,
C'est qu'ils sont nés chanteurs comme de gais oiseaux.
(Le Tyrol, Alfred de Musset.)

Quant à la valeur expressive du *hautbois*, nous pouvons encore faire parler des auteurs, poètes et prosateurs en renom.

Écoutons d'abord Grétry, qui, suivant son goût personnel, attribue des sentiments particuliers à chacun des instruments de la famille des « bois ».

« Le basson est lugubre, et doit être employé dans le pathétique, lors même qu'on veut n'en faire sentir qu'une nuance délicate ; il me paraît un contre-sens dans tout ce qui est de pure gaieté.

« La clarinette convient à la douleur ; moins pathétique cependant que le basson ; lorsqu'elle exécute des airs gais, elle y mêle encore une teinte de tristesse. Si l'on dansait dans une prison je voudrais que ce fût au son de la clarinette.

« Le *hautbois* champêtre et gai, sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourments.

« La flûte traversière est tendre et amoureuse. La douceur de ses sons fait paraître aigre la plus belle voix de femme, qui ne peut guère se soutenir à côté de la flûte. » (Grétry, *Mémoires.*)

« Le *hautbois* est avant tout *mélodique ;* il a un caractère agreste plein de tendresse, je dirai même de timidité... La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible conviennent aux accents du *hautbois.* Il les exprime à merveille dans le *cantabile.* Un certain degré d'agitation lui est encore accessible ; mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors d'un grotesque parfait. Quelques grands maîtres, Mozart entre autres, n'ont pas évité ce défaut. On trouve dans leurs partitions des passages dont l'expression passionnée et l'accent martial contrastent étrangement avec le son des *hautbois* qui les exécutent. » (Berlioz : *Traité d'instrumentation et d'orchestration.*)

Berlioz, chez qui les écarts de goût sont fréquents, cherche là à Mozart une mauvaise querelle. Il oublie, ou il ne sait pas qu'au siècle dernier le *hautbois* dominait dans la musique militaire, qu'ainsi, et par association d'idées, le son du *hautbois* devait réveiller le sentiment de la guerre.

Les soldats écossais ne sont-ils pas encore précédés aujourd'hui par des musettes, instruments à anches? Au siége de Paris, n'a-t-on pas

vu les mobiles bretons courir aux Prussiens, au son de leur biniou national?

Dans *Jean de Thommeray*, la comédie qui se joue actuellement au Théâtre-Français, il y a justement un bataillon de Bretons qui est annoncé, dès la coulisse, par un air de biniou. Et les spectateurs ne s'y rompent pas plus, que ceux du temps de Mozart ne prenaient le change ur les marches guerrières que l'auteur de *Don Juan* pouvait confier au timbre du *hautbois*. D'ailleurs, à chaque fois qu'il y aura dissentiment entre Berlioz et Mozart, vous pouvez prendre hardiment parti pour Mozart.

« Martial ou champêtre, joyeux ou mélancolique, le *hautbois* plaît toujours. C'est l'instrument favori des compositeurs, celui dont l'usage est le plus ancien et le plus fréquent. Sa voix mordante, même dans ses accents les plus doux, se fait entendre au-dessus de celle des violons. « (Castil-Blaze : *Dictionnaire de musique moderne.)*

« La nature du *hautbois* semble le rendre propre à l'exécution d'une musique gracieuse, chantante et peu travaillée; aussi, je crois devoir recommander à ceux qui étudient cet instrument de s'appliquer soigneusement à en améliorer le son et à s'en rendre maître, avant de songer à vaincre les difficultés du mécanisme; on plaît, on charme avec une belle qualité de son.

« Les grands compositeurs n'ont employé le *hautbois* comme solo que dans des chants mélodieux et le plus souvent d'un mouvement lent.

« A l'orchestre, cet instrument est indispensable, et lorsqu'il est placé convenablement, il y produit *le plus grand effet.*

« La qualité du son dépend de l'anche, de sa confection et surtout du choix du roseau. Le son qu'on est parvenu à obtenir du *hautbois* en France est sans contredit le meilleur, et qui rapproche le plus cet instrument du violon.

Le *hautbois* possède une grande étendue de son, la faculté de pouvoir en diminuer progressivement la force, au point de la rendre inappréciable à l'oreille. Cette grande diversité de nuances constitue la facilité avec laquelle cet instrument exprime les différentes sensations que peut rendre la musique. » (Brod : *Méthode de hautbois.*)

Où l'instrument favori de Balfe produit un effet indicible, c'est au milieu d'une nuit d'orage ; alors il prend un rôle fantastique d'une telle puissance que ce fait est relaté dans maints ouvrages même fort anciens.

« Pendant qu'elle continuait de marcher dans la chambre, le son doux et soutenu d'un *hautbois* ou d'une flûte se mêla avec l'ouragan.

« Sa douceur affecta Emilie ; elle s'arrêta tout attentive : les sons apportés par le vent se perdirent dans un tourbillon plus fort, mais leur accent plaintif émut son cœur, et elle fondit en larmes.

« Ah! dit Thérèse en séchant ses yeux, c'est Richard, le fils du voisin, qui joue de son *hautbois* ; il est triste d'entendre à présent une musique aussi douce. Emilie continuait à pleurer. » (Anne Radclife : *Les Mystères d'Udolphe.*)

« La voix du *hautbois* est flatteuse comme le souffle du zéphir qui murmure

à l'oreille du chasseur, quand il s'éveille d'un songe heureux et qu'il a entendu les concerts des Esprits qui habitent les montagnes. » (Ossian.)

« Le *hautbois* accompagne la danse vaporeuse des elfes et des nymphes, et sa voix évoque les apparitions. » (Castil-Blaze : *Traité d'orchestration.*)

Le *hautbois* est du plus grand effet dans nos hautes solitudes, et semble donner aux paysages alpestres quelque chose de solennel et de mystérieux, surtout quand il est exécuté de nuit sur les flancs de l'Alpe opposée, sans qu'on aperçoive ni les chanteurs, ni les instruments, et que le silence absolu de l'heure ou du lieu est brusquement rompu par des modulations simples, tristes et presque sauvages, dont la répétition n'est point monotone.

« Moi-même, dit M. Bridel, dans ma première jeunesse, étant au fond du vallon pastoral *Les Plans*, j'entendis exécuter un duo de *hautbois* au milieu d'une nuit orageuse et du bruit des airs agités.

« Je manque de termes pour rendre les impressions ou plutôt les émotions mélancoliques que cet air excita dans tout mon être; à quarante ans de distance, il retentit encore dans mon cœur. » (Bridel : *Chants des Alpes*, publiés dans *la Suisse littéraire et artistique*, le 28 mars 1868.)

Une comparaison d'un auteur anglais :

« Dans cette réunion de la famille, l'aïeul aux cheveux blancs me représente la voix grave et austère du violoncelle; l'ardent jeune homme aux aspirations généreuses et martiales, c'est le chant du cor; le *hautbois*, c'est la voix tendre et plaintive de quelque douce jeune fille se mourant d'amour. »

Continuons ce rapprochement en l'inversant.

Rappelons ce qui a été dit précédemment que cet instrument ne demande pas une musique surchargée. « Il plaît, il charme par la fraîcheur exquise de sa voix. »

Plusieurs orateurs vont se faire entendre. Ils ne réussiront à captiver l'attention qu'à force d'éloquence; ils appelleront à leur aide toutes les fleurs de la rhétorique, les ressources de la déclamation, le calcul des inflexions variées, et s'ils sont applaudis, c'est à force de verve, de chaleur et d'esprit.

Le discours terminé, l'orateur baigné de sueur, recueille les bravos, puis il se dit en lui-même :

« Que d'études, que de peine, pour occuper la tribune durant quelques minutes ! »

Par une circonstance que vous voudrez bien admettre une jeune fille doit prononcer quelques paroles. Elle brille de cette « splendeur virginale » qui couronne un front de quinze ans.

A peine la voix de la jeune fille s'est-elle fait entendre, que le silence le plus complet règne dans l'assemblée.

Son discours ne lui a point coûté de travail :

« Son exorde est un regard, sa péroraison un sourire. »

Mais la voix de celle qui parle a tant de grâce ! tant de féminine douceur ! tant de secrets enchantements ! que chacun semble suspendu aux lèvres de l'orateur ; et quand la jeune fille se retire, le cœur encore palpitant, nul ne songe à l'applaudir, car chacun demeure sous le charme d'une émotion céleste... Vous avez entendu le *hautbois* !

A ce sujet, encore un mot d'un artiste qui est tout à la fois maestro et poète de grand mérite :

« Le *hautbois* est toujours comme en émotion ; il inspire la pureté, la candeur, la modestie ; il a comme une *virginale splendeur*, il s'étonne de lui même à mesure qu'il chante.

« En l'entendant, l'âme devient semblable à la feuille humide, secouée par la brise du soir, comme il est aussi le premier rayon de l'aube d'un dimanche de fête. » (Emile DE BRET.)

Voici maintenant quelques citations poétiques se rapportant toutes au style idyllique de notre instrument :

« *Discret témoin des amours des bergères,*
A tes chansons fais bondir les agneaux ;
Annonce au loin les fêtes bocagères ;
Pour le départ assemble les troupeaux. »

L'auteur du Lutrin s'exprime ainsi en parlant du genre que réclame l'Idylle ou l'Églogue, difficilement abordable pour maints poètes :

« *Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,*
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.
Mais souvent en ce style un rimeur aux abois
Jette là de dépit la flûte et le hautbois. »

(BOILEAU, Art poétique, Chant II.)

« *Puis sur le soir à nos musettes*
Ouïr répondre les côteaux,
Et retentir tous nos hameaux
De hautbois *et de chansonnettes.* »

(FONTENAY CHAULIEU.)

« *Les Satyres tout hors d'haleine,*
Conduisant les nymphes des bois,
Au son du fifre et du hautbois,
Dansent par troupe dans la plaine. »

(ROUSSEAU, Ode III, liv. III.)

« *Envolez-vous, rêve d'ébène.*
Le ciel est rose, et dans la plaine
On entend le chant du hautbois.
Le zéphir agite les bois
Sous la fraîcheur de son haleine. »
(Aubade.)

« *Le vent du soir porte aux grands bois*
Des sons de cloche et de hautbois ;
La lune argente la prairie.
C'est l'heure de la rêverie,
L'heure où le lac d'azur s'endort,
Jetant sa plainte sur le bord. »
(Un Jour d'été en Suisse.)

« *Chant du* hautbois *que rien n'égale,*
Pour moi la douce pastorale
Était l'odeur du serpolet ;
Je voyais de vertes campagnes,
Des troupeaux, de hautes montagnes,
Un paisible et riant chalet. »
(Concerts de Parfums.)

» *Je n'entendrai plus à l'aurore*
Le chant des Mictam d'Israël.
Adieu, hautbois ; *harpe sonore,*
Publiez mon chagrin mortel. »
(Sans retour. Poésie hébraïque.)

« *Cette étrange harmonie,*
Ce concert de hautbois,
Dernier chant d'agonie,
Triste et doux à la fois. »
(Harmonies mystiques.)

« *C'est là que j'entendis l'écho lointain des bois,*
Redire d'une voix plus tendre qu'un hautbois,
Un chant d'amour et d'espérance. »
(Adieu, Laurence !)

« *Tout me fait songer : l'air, les prés, les monts, les bois ;*
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées. »
(Orientales IV. Victor Hugo.)

« *Le fifre aux cris aigus, le* hautbois *aux sons clairs,*
La musette vidant son outre dans les airs. »
(Jocelyn. LAMARTINE.)

« *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,*
Doux comme le hautbois, *verts comme les prairies.* »
(Correspondances. CHARLES BAUDELAIRE.)

« *Veux-tu pour me sourire un bel oiseau des bois,*
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cymbales? »
(Orientales XVIII. VICTOR HUGO.)

« *Je crois entendre encor la voix des orgues saintes*
Qui vibraient sous ses doigts;
Les cantiques d'amour et les célestes plaintes
Du cor et du hautbois. »
(MURIEL.)

« *La foule s'est pressée en flots silencieux.*
La main sur le clavier de l'orgue harmonieux
Notre diva prélude, et sa voix douce et pure
Domine du hautbois *le céleste murmure.* »
(ADÉLIE.)

« *Quand les nymphes, le soir, dansaient au fond des bois,*
Quand les elfes, le soir, tournoyaient sur la dune,
Les échos s'éveillaient aux concerts du hautbois. »
(Symphonie de couleurs.)

« Hautbois, *ta vie est pleine de mystères;*
Un temps lointain a chanté ton pouvoir;
A tes accents les esprits des clairières
Autour de toi venaient errer le soir. »
(Légende.)

« *Sortez de vos retraites,*
Accourez, dieux des bois;
Au son de nos musettes
Accordez vos hautbois.
Chantez l'objet que j'aime,
Secondez mes désirs,
Et rendez le ciel même
Jaloux de mes plaisirs. »
(Le Retour d'Iris. ROUSSEAU.)

Pour terminer cette étude, il nous resterait à marquer dans les parti-

tions les plus célèbres les pages où le *hautbois* a la parole. Mais la matière serait trop abondante; aussi faut-il nous borner à quelques citations.

D'abord, il est à remarquer que les grands compositeurs en quête de couleur helvétique ont employé le *hautbois*.

Qui ne connaît le rôle gracieux que joue cet instrument dans l'ouverture de *Guillaume Tell?*

Dans le *Chalet*, il apparaît dès l'air d'entrée du ténor, soit dans les paroles, soit à l'orchestre :

« *Et le* hautbois *résonne.* »

Pour signaler aussi en passant quelques morceaux de musique de concert écrits en l'honneur de la Suisse : un duo pour deux hautbois a pour titre : *Helvétie*, composé par Sabon, hautboïste distingué du Théâtre-Lyrique de Paris.

Un grand concerto est intitulé : *Souvenirs de la Suisse.*

Le Lendemain d'un songe, par Gambogi, morceau de chant avec accompagnement de hautbois et de piano, est encore une ravissante inspiration.

Et il nous faudrait encore recommander de nombreuses œuvres signées de : Balfe, Triébert, Verroust, Thys, Clapisson, Veny, Blatt, Spontini, Sabon, Schubert, Panseron, Barth, Brandl, Kalliwoda, Luft, Panny et Benson.

Pour en revenir à la musique dramatique, deux citations encore où nous verrons le *hautbois* tour à tour interprète de l'amour extatique et du désespoir.

Il est de notoriété artistique qu'une des plus belles scènes de l'*Africaine*, est celle où Sélika, au cœur de flamme, laisse échapper le cri de son amour pour Vasco de Gama.

Quel prélude donner à ce duo de voluptés célestes?

Meyerbeer n'a pas hésité : il a fait chanter deux *hautbois* en duo, accompagnés de la harpe :

« *O ma Sélika! vous régnez sur mon âme!* »

Le morceau est écrit en *mi bémol*, qui est le ton le plus suave et, par conséquent, celui de l'amour.

Il est à remarquer que c'est aussi le ton préféré du *hautbois*.

Laissez-moi vous rappeler maintenant le dernier acte de *la Traviata* : Violetta abandonnée de celui qu'elle aimait, et à qui elle a tout sacri-

fié; Violetta est couchée sur un divan, « la mort s'avance à grands pas. »

La pauvre fille atteinte d'un mal inexorable, jette un dernier regard sur le passé. C'est le matin du Carnaval, et les rues de Paris retentissent de voix joyeuses.

Violetta se fait apporter un miroir. « Comme je suis changée, dit-elle; le docteur me dit d'espérer... Ah! frappée d'un tel mal toute espérance est vaine. » (On entend au dehors la matinale fanfare des cors de chasse.)

Violetta se soulève à demi, elle veut, avant que les saules du cimetière l'abritent de leur ombre, elle veut prononcer encore le nom de celui qui fut la vie de son cœur: c'est alors qu'elle chante cette mélodie qui résonne comme un glas suprême :

(Adieu, toi que j'aimais!)

Afin de doubler l'effet de ce chant funèbre écrit en *la* mineur, Verdi en a donné l'accompagnement aux deux *hautbois*.

Quelle tristesse résignée dans ces adieux à la terre, où la dernière plainte semble s'éteindre au ciel!

Ici finissent nos citations, trop nombreuses, peut-être, au gré du lecteur, trop courtes cependant pour renfermer toutes nos pensées et exprimer tous nos sentiments.

ALFRED GUICHON (*de Genève*).

CE QU'EST DEVENUE L'ENSEIGNE

DU

POSTILLON DE LONGJUMEAU [1]

Ceci est un simple exercice de version allemande. Qu'on n'y cherche donc pas ce qui peut être du *mien* ou du *leur* ; je traduis textuellement, désolé que je serais de ne point reproduire dans toute son intégrité ce petit morceau de littérature bavaroise. La chose en vaut la peine; aussi passerai-je, sans préambule, la plume au caporal Rittinger, dont le nom figurera au bas de ce chapitre :

« Nous étions cantonnés à Longpont, ainsi s'exprime le caporal, et nous passions notre temps à brosser nos uniformes, à repriser nos chemises, lorsqu'un beau jour, nous fûmes commandés pour une *parade* sur le plateau de Longjumeau, — Longjumeau : le lieu de naissance du plus célèbre et du plus beau des postillons, et le théâtre de ses infidélités à la tendre Madeleine; laquelle Madeleine sut bien, d'ailleurs, faire rentrer en ses chaînes son volage amant. On comprendra que je saisis avec empressement l'occasion de connaître ce village historique. Or, il arriva que, pendant la *parade*, je ne pus le voir que de loin. J'étais déçu dans mes espérances. Aussi n'eus-je de cesse que j'eusse fait naître une nouvelle occasion. Celle-ci, je me hâte de le dire, ne se fit pas longtemps attendre. Dès le lendemain elle se présenta.

(1) Notre collaborateur, M. Edmond Neukomm, prépare une suite à son curieux ouvrage : *les Prussiens devant Paris*. L'article que nous publions aujourd'hui, forme un chapitre de ce volume inédit. Comme il rentre incidemment dans notre spécialité, nous n'hésitons pas à en donner la primeur à ceux qui nous lisent.

« Je dois dire, pour éclairer mes lecteurs, qu'une connaissance assez approfondie de la langue française, jointe à un flair très délicat pour découvrir les cachettes de toute nature, m'avaient valu une situation tout à fait exceptionnelle et le surnom flatteur de : « Capitaine de brigands. » En un mot, et pour bien me faire comprendre, j'avais charge de veiller à tous besoins du ventre et de la gorge de ma compagnie : au manger et au boire, au couvert et au feu, au foin et à la paille. Et dame ! cette mission ne laissait pas de me procurer une existence suffisamment aventureuse.

« Donc, ce jour-là, j'annonçai que j'allais entreprendre, en ma qualité de « Capitaine de brigands, » un voyage d'exploration à la découverte de caves murées ou dissimulées, et, dans ce but, je fis atteler « ma voiture de chasse. » Or, je me mettais en route, avec mon escorte, bien équipée et bien armée, lorsque notre chirurgien major m'interpela, en me demandant de quel côté je comptais me diriger.

« Je lui répondis que j'allais en réquisition du côté de Longjumeau.

« — Eh ! voulez-vous me faire un plaisir, Rittinger ?

« — Assurément ! De quoi s'agit-il, docteur ?

« — On prétend, en Allemagne, que Longjumeau n'existe pas. Or, je connais Longjumeau, et je sais pertinemment que non-seulement il existe, mais encore qu'on y voit une auberge à l'enseigne du : « *Postillon de Longjumeau.* » Bien plus, on dit que c'est dans cette auberge que le volage Chapelou aima et abandonna sa gentille hôtesse. Vous trouverez facilement la maison ; vous y entrerez et vous m'en rapporterez.... n'importe quoi : un en-tête de lettre, une carte, une étiquette, la moindre des choses enfin, pourvu, toutefois, que l'enseigne : « *Au Postillon de Longjumeau* » y figure. De cette manière, on verra bien, en Allemagne, qu'il existe un Longjumeau.

— « N'est-ce que cela, docteur ? Comptez sur moi !

« Et ce disant, je fouettai mes chevaux et partis au grand trot en fredonnant :

Ah ! ah ! ah ! qu'il était beau !
Le postillon de Longjumeau !

« En vérité, ce refrain me porta bonheur, car, je ne tardai point à charger sur ma « voiture de chasse : » un tonneau bien rempli, callé mollement sur deux sacs d'avoine, sans omettre un nombre assez respectable de bouteilles poussiéreuses,— et cela avant même d'arriver à Longjumeau.

« Après avoir suivi pendant un certain temps la route de Paris, nous atteignîmes les premières maisons de ce village à l'aspect souriant et

hospitalier. Je cherchai des yeux une enseigne. Je l'aperçus bientôt; elle se balançait à l'extrémité d'une tige de fer, et l'on y lisait l'inscription : « *Au Postillon de Longjumeau.* »

« Sauter à bas de la voiture et frapper à coups redoublés à la porte fut pour moi l'affaire d'une seconde. Un petit vieillard mit le nez à une fenêtre : — « *Nix ! tout fort*, dit-il. » — Diable, pensais je, si tout le monde est parti, je ne pourrai pas m'acquitter de ma commission. Et, tandis que je faisais cette réflexion, l'enseigne se balançait au-dessus de ma tête comme si elle eût voulu se moquer de moi, et le postillon qui y était représenté me regardait d'un air si goguenard, qu'il semblait se frotter les mains en voyant ma déconvenue. « Eh ! eh ! dis-je, voilà qui mérite une punition exemplaire ; » et, donnant les chevaux à tenir à l'un de mes hommes, je donnai ordre aux autres de me suivre.

« La maison voisine était ouverte. Sans prononcer une seule parole, nous montâmes l'escalier jusqu'au dernier étage; par une lucarne nous pénétrâmes sur le toit, et de là nous passâmes sur celui de l'auberge; puis, en *dérangeant* quelques tuiles, nous nous laissâmes glisser dans le grenier, d'où nous descendîmes, tout simplement par l'escalier, jusqu'au *premier*. Arrivé là, j'ouvris la fenêtre, je me plaçai à califourchon sur la barre de fer, et à grands coups de hache, je me mis en devoir d'abattre l'enseigne. Dans ma pensée, je ne pouvais rapporter un témoin plus authentique de l'existence de Longjumeau et de son postillon, en même temps qu'un souvenir plus original de mon voyage d'exploration.

« Dans la rue, au-dessous de moi, s'était rassemblé un groupe de *blouses bleues*, qui considérait avec effroi mon acte de rapine. Il faut même croire que tous ces gens-là tenaient beaucoup à cette enseigne, car leur nombre s'accroissait sans cesse et leurs criailleries prenaient les proportions d'une véritable émeute. Mais je ne pris point garde à ces manifestations ; je connaissais trop bien leur couardise !

« Entre-temps, j'avais détaché l'enseigne et je l'avais passée à l'un des soldats montés à ma suite, en chantant à tue-tête, et d'une façon qui eût assurément rempli d'aise défunt Adam lui-même, le couplet populaire :

Mes amis, écoutez l'histoire
D'un jeune et galant postillon.
C'est véridique, on peut m'en croire
Et connu de tout le canton,
Quand il passait dans un village,
Tout le beau sexe était ravi,

Et le cœur de la plus sauvage
Galopait en croupe avec lui.
Ah ! ah ! ah ! qu'il était beau !
Le postillon de Longjumeau !

« Puis, je rentrai dans la maison par la fenêtre. Nous descendîmes l'escalier; j'ouvris la porte, fermée à double tour à l'intérieur, et je me trouvai dans la rue. En un clin d'œil, la foule m'entoura. Chacun voulait connaître mes intentions relativement à l'enseigne. Et l'inévitable curé lui-même me demanda ce que signifiait mon larcin. En un autre moment, j'aurais fait un peu moins de façon; mais, ma foi, mon équipée m'avait mis en joyeuse humeur, et je répondis à ce tribun en soutane que Bismarck m'avait donné ordre de venir chercher cette enseigne, parce qu'il voulait l'avoir à tout prix, étant admirateur passionné du *Postillon de Longjumeau.* Ils étaient là tous, ouvrant la bouche. Pour moi, je sautai sur la voiture, et : En route !

« Au bout d'une demi-heure, notre major était en possession du précieux « souvenir, » et quelques semaines plus tard, l'enseigne : « *Au Postillon de Longjumeau* » prenait la route de Munich avec un train de blessés.

« Actuellement, elle figure avec honneur dans le magasin des accessoires du *Théâtre-Royal* de cette résidence.

« *Signé :* Ferdinand Rittinger, caporal.

Pour traduction conforme :

EDMOND NEUKOMM.

BIBLIOGRAPHIE

RAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE. — *Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, par M. Mathis Lussy. — 1 vol. grand in-8°. Paris. — Heugel et Cᵉ. — 1874. — Dans ces derniers temps, la vulgarisation de la musique a fait des progrès étonnants, dit l'auteur en tête de sa préface; seule, l'expression, âme de la musique, est restée le privilége naturel de quelques rares aptitudes. L'enseignement de la musique ne possède aucun livre qui fournisse des règles ou des instructions pratiques pour *accentuer*, *nuancer*, *mouvementer*, en un mot pour exécuter d'une manière expressive le thème le plus facile, à plus forte raison une œuvre difficile. Sans doute des professeurs éminents se sont occupés d'accentuer une partie des œuvres vocales et instrumentales de nos grands compositeurs, mais, si leurs signes marquent à merveille où il faut ralentir, accélérer, etc., ils n'expliquent pas pourquoi il faut jouer ainsi. Le but de l'ouvrage que nous présentons au lecteur est d'exposer les raisons qui guident les artistes et les professeurs dans leurs accentuations et de fournir un ensemble de règles, dont l'observation permette à tout exécutant d'annoter et de jouer avec expression toute espèce de musique vocale et instrumentale. M. Lussy n'a pas la prétention de s'ériger en législateur; son travail se borne à formuler et à classer les règles de l'expression musicale que les plus grands maîtres ont observées de tout temps et auxquelles les artistes et les gens de goût se sont instinctivement conformés. On a prétendu, il est vrai, que l'expression musicale ne pouvait pas être soumise à des règles déterminées, mais ce point nous paraît très controversable. Sans doute, le compositeur qui trouve un accent pathétique, une phrase passionnée, un cri sublime, obéit surtout à l'instinct et au sentiment, et c'est d'instinct qu'il traduit la passion qui l'agite au moyen de certains *accidents* dont l'effet est précisément d'engendrer l'expression, tels que : notes exceptionnelles, syncopes, répétitions, chan-

gements dans la disposition du dessin rhythmique, etc. Sous de telles singularités, l'artiste découvre immédiatement la pensée du maître, et c'est encore d'instinct qu'il lui donne l'expression juste. Mais tout le monde n'a pas ce merveilleux talent d'assimilation ; il peut donc être utile de dire à l'exécutant : quand vous rencontrerez dans l'économie générale d'un morceau telle ou telle modification exceptionnelle, sachez d'avance qu'elle traduit *le plus ordinairement* un sentiment auquel vous donnerez l'accentuation juste au moyen de tel et tel procédés. Le livre de M. Lussy sera particulièrement d'un grand secours pour l'élève inexpérimenté qui se trouve dans cette période ingrate où le goût n'est pas encore formé, où l'instinct commence à s'éveiller. Il attirera son attention sur des phénomènes intéressants; il lui fera sentir que la bonne exécution d'une œuvre musicale ne consiste pas uniquement dans la perfection du mécanisme; il lui apprendra à raisonner avant d'exécuter et à rechercher, sous la forme extérieure de l'œuvre, la pensée qui en est l'âme; enfin il lui ouvrira le vaste domaine de l'esthétique musicale, c'est-à-dire la seule voie qui conduise aux sommets les plus élevés de l'art.

Le traité de M. Lussy se divise en trois grandes parties : 1° *Accentuation métrique.* — 2° *Accentuation rhythmique.* — 3° *Accentuation pathétique.* L'auteur commence par énumérer rapidement les causes génératrices et les principaux phénomènes de l'expression musicale. Les chapitres relatifs aux rhythmes réguliers et irréguliers; masculins et féminins, contiennent des observations fort intéressantes, la théorie des incises y est exposée d'une manière très frappante. Mais c'est surtout avec le chapitre de l'*accentuation pathétique* que l'auteur pénètre au cœur même de son sujet; c'est ici que la tâche devient véritablement hardie, car nous entrons dans le domaine du sentiment, et il est d'autant plus difficile de codifier la matière que, ainsi que le reconnaît l'auteur lui-même, l'accent pathétique n'est assujetti à aucune sorte de régularité, et que l'essence de son caractère se définit par ce seul mot : l'imprévu. Eu égard à la complexité de cet accent, M. Lussy croit devoir employer trois termes différents pour désigner trois phénomènes simultanés se rattachant à un même principe : *accent pathétique* proprement dit, *mouvement passionnel*, *nuances*. Chacun de ces points de vue fait l'objet d'une étude spéciale.

En principe, les manifestations pathétiques du sentiment musical sont dues à des irrégularités ; elles se traduisent par des notes exceptionnelles aux points de vue métrique, rhythmique, tonal, modal et harmonique : syncopes, valeurs exceptionnelles, répétitions, notes voisines aiguës, intervalles ou accords chromatiques, etc... Chacune de ces irrégularités est

étudiée d'une manière très complète et très exacte dans son mode d'apparition et dans ses effets. Dans le chapitre du *Mouvement passionnel*, M. Lussy a entrepris le premier de traiter dans tout son développement une matière extrêmement délicate. Jusqu'ici, les auteurs s'étaient tenus sur une prudente réserve et ne s'étaient cru autorisés qu'à effleurer discrètement la question ; seul, Czerny, dans sa *grande Méthode de piano*, avait formulé quelques règles que M. Lussy rapporte et rectifie en plusieurs endroits. M. Lussy ne définit pas le mouvement passionnel, mais il résulte de ses explications que ce mouvement consiste dans l'ensemble des règles sur l'*accelerando* et le *ritardando*. Il se produit donc au détriment du mouvement *général*, dont il brise la régularité au profit du sentiment et de l'expression. L'auteur signale les principaux endroits où l'on peut observer des ralentissements et des accélérations, soit dans les éditions données par les plus grands professeurs, soit dans l'exécution des plus grands virtuoses. Il en déduit un ensemble de règles qu'il donne comme pratiques, mais il se garde bien de les poser d'une manière trop absolue, et il insiste à plusieurs reprises sur ce point, qu'il n'a fait que *signaler* ce qu'il a le plus fréquemment observé.

De même que le *mouvement passionnel* consiste dans l'ensemble des règles sur l'*accelerando* et le *ritardando*, les *nuances* résultent de l'application des principes sur le *crescendo* et le *decrescendo*. Dans l'acception la plus générale du mot, les nuances comprennent tous les phénomènes de l'expression, elles servent à fondre les contrastes, quelle que soit leur nature, dans une harmonieuse unité ; suivant un sens plus restreint, on désigne ordinairement sous ce nom les variations dans l'intensité du son, variations qui servent à amortir les notes trop fortes et à relever les notes trop effacées. Les nuances sont en si intime rapport avec la contexture de la phrase, qu'il est impossible de les en séparer ; à chaque phrase convient telle intensité de son et non telle autre. Toute cette partie du traité, consacrée à l'accent pathétique sous ses diverses formes, est fortement conçue et contient des directions absolument originales. Elle est suivie de quelques considérations pratiques sur le mouvement général ou métronomique qui ne sont pas sans intérêt.

Tel est, dans son ensemble, cet ouvrage remarquable qui n'a pas coûté moins de vingt ans de travail à son auteur. Les règles générales de l'Expression y sont exposées avec beaucoup de méthode et de clarté, et corroborées par de nombreux exemples qui viennent en quelque sorte donner un corps à la démonstration. M. Lussy procède surtout par voie d'exemple, rien de mieux ; seulement, je crois que, dans ce système, il eût été bon de faire suivre chaque chapitre d'un tableau synoptique contenant

l'énonciation succincte des principes fondamentaux, débarrassés de leurs nombreux corollaires. L'attention, distraite par un grand nombre de distinctions et de sous-distinctions et éparpillée sur une foule d'exemples cités à l'appui, n'est pas suffisamment ramassée sur les points capitaux, et ce n'est qu'en résumant soi-même chaque chapitre, que le lecteur arrive à se bien pénétrer des règles qu'il importe de retenir. Les tableaux synoptiques dont je parlais auraient l'avantage de venir en aide au lecteur et de faciliter considérablement l'étude du *Traité de l'Expression musicale*. Mais ce n'est là qu'une légère critique de détail. Nous ne saurions trop féliciter le savant et laborieux musicien d'avoir entrepris et mené à bonne fin une tâche aussi difficile. Des travaux de cette valeur méritent d'être chaleureusement encouragés; du reste, le Traité de M. Lussy a déjà été l'objet d'honorables distinctions : il a obtenu une médaille de mérite à l'Exposition de Vienne, et j'apprends que M. Gevaërt vient de le faire adopter par tous les Conservatoires de Belgique. C'est notre Conservatoire qui aurait dû prendre l'initiative de cette intelligente mesure, il ne l'a pas fait; espérons au moins qu'il saura suivre l'exemple de ses voisins. *Le Traité d'Expression musicale*, favorablement apprécié par les musiciens, n'a pas été moins favorablement accueilli par le public. La première édition a été épuisée en moins de quelques mois; la seconde vient de paraître.

H. Marcello.

MÉTHODE DE CHANT, par Jules Lefort. — Le célèbre Lays, qui, pendant quarante-trois années consécutives, a tenu à l'Opéra le premier emploi de basse chantante, ou baryton, et qui fut mon professeur de chant dans mon extrême jeunesse, me racontait qu'à toutes les personnes qui le complimentaient plus particulièrement sur la manière dont il venait de chanter son rôle, il se contentait de répondre : « c'est que sans doute j'aurai mieux prononcé que d'habitude. »

Mu par un égal sentiment de la haute importance de l'articulation et de la prononciation, M. Jules Lefort vient de faire paraître une méthode de chant d'après un système tout nouveau. Quoiqu'un peu trop anatomique peut-être dans ses définitions de l'organe vocal et de la manière dont les diverses parties de cet organe doivent agir pour arriver à émettre le

son et à respirer, on voit, par le soin extrême avec lequel sont analysées toutes les variétes de sonorité que présentent les voyelles de la langue française, et les nombreuses attitudes que doivent prendre la bouche, la langue et les lèvres pour parvenir à la parfaite articulation des consonnes, combien M. Jules Lefort a étudié son art et combien son travail est consciencieux.

La consonne qu'il a choisie entre toutes pour aider à l'articulation est le *v*, et le son *ou* lui a paru le meilleur pour l'émission de la voix. Mais, en recommandant aux élèves de faire avec toutes les autres consonnes et voyelles les mêmes exercices qu'avec la syllabe *vou*, M. Jules Lefort, tout entier à ses idées novatrices, n'a pas songé à se garer de certaines syllabes, telles que *ron*, *pi*, et d'autres qu'il est inutile de désigner, mais dont la répétition rapide pourrait peut-être exciter quelque hilarité. Il sera facile, dans une seconde édition, de faire disparaître ces petites distractions, de même que de combler certaines lacunes qu'on doit regretter de trouver dans un livre de cette valeur. Ainsi, M. Jules Lefort n'a pas consacré un seul exercice à l'union des différents registres dans les voix de soprano, de contralto et de ténor. Et cependant, il faut bien le dire : si la prononciation est beaucoup dans le chant, elle n'est pas tout; la conséquence de ce système exclusif est qu'il n'est parlé nulle part de filer les sons ou de vocaliser sur la voyelle *a*, comme c'est l'usage général. Je voudrais aussi trouver quelques exercices spéciaux pour la basse et pour le contralto, afin de ne pas obliger ces voix à toujours transposer les accompagnements d'une tierce ou d'une quarte inférieures.

Malgré l'extrême justesse de presque toutes les observations de M. Jules Lefort sur la prononciation des voyelles, je ne saurais admettre avec lui que l'*e* sans accent, dans *je* et *me* et l'*eu* du mot *fleuve*, aient la même sonorité. Or, il est dit expressément dans sa méthode, page 24, à propos de l'*e* sans accent : « Cette voyelle doit toujours, *sans aucune exception*, avoir la même sonorité que *eu* dans le mot *fleuve*. »

En résumé, il y a beaucoup à apprendre dans la méthode de M. Lefort, et le point de vue spécial sur lequel elle se présente doit appeler toute l'attention des artistes et des professeurs de chant.

L'ART DU CHANT, par Tosi. — Pier Francesco Tosi, chanteur célèbre de la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit à Bologne vers 1650, parcourut toute l'Europe et finit par se fixer en Angleterre,

où il mourut en 1727. Excellent musicien, après avoir perdu la voix, il se livra à la composition, écrivit des cantates très estimées, et fit imprimer, en 1723, sur l'art du chant un traité intitulé : « *Opinioni de' cantori antichi e moderni,* » etc., c'est-à-dire : « Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré. » Cet ouvrage, qui avait déjà reçu l'approbation d'un grand nombre de musiciens et de critiques éminents, tels que : Mancini, Sulzer, Framery, Ginguené, Burney, Fétis et M. Manuel Garcia, vient de paraître avec une excellente traduction française, augmentée d'exemples et de notes, par M. Théophile Lemaire, professeur de chant.

Si M. Lemaire, comme traducteur, et M. Rothschild, comme éditeur, ont fait une très bonne spéculation en publiant le traité de chant de Tosi, c'est ce que le temps et l'expérience seuls pourront apprendre. En effet, cet ouvrage, rempli de faits très curieux et d'observations très justes et très fines, est, dans son ensemble, d'une lecture assez fatigante, autant par le style prétentieux et ampoulé (imagé, a dit M. Lemaire) de l'auteur que par de longs détails sur des effets de chant et de composition dont aucun être vivant n'a plus le moindre souvenir ni la moindre idée. Néanmoins, il est intéressant de voir sur combien de points le jugement et les conseils d'un artiste mort depuis près de cent cinquante ans s'accordent avec ceux qu'un artiste de nos jours pourrait porter sur le talent et la manière d'agir de ses contemporains. Qu'on me permette quelques extraits des « Opinions » du chanteur bolonais.

« Avant tout, le maître doit s'assurer, avec une oreille désintéressée, que celui qui désire apprendre possède la voix et qu'il a les dispositions nécessaires pour chanter, s'il ne veut pas être obligé de rendre à Dieu un compte sévère de l'argent qu'il aura fait dépenser inutilement aux parents, et en faisant perdre à l'élève un temps précieux qu'il aurait pu employer plus utilement à une autre profession..... Très peu de maîtres modernes refusent des élèves, et pourvu que ceux-ci les paient, peu leur importe de les ruiner par leur rapacité et de déshonorer la profession. »

« L'ignorance ne permettant pas aux parents de reconnaître les défauts de la voix de leur fille, et la misère les portant à croire que chanter et s'enrichir sont une seule et même chose, ils s'imaginent que, pour apprendre la musique, il suffit d'avoir un joli minois. »

« Aujourd'hui, il y a dans toutes les branches de la musique, autant de maîtres que de musiciens ; chacun enseigne..... Une si dangereuse témérité règne également chez ceux qui croient qu'il suffit d'ouvrir la bouche pour chanter, et chez les instrumentistes les plus infimes qui,

sans avoir jamais su chanter, sans avoir jamais chanté, prétendent non-seulement instruire, mais même perfectionner les autres dans l'art du chant; et ils trouvent des sots qui ont la stupidité de les croire. »

Voilà pour les professeurs. Les citations qui suivent s'appliquent aux chanteurs; mais, disons-le tout de suite, la plupart des préceptes enseignés par Tosi se pratiquaient encore du temps de Bordogni, Pellegrini, mesdames Malibran, Sontag, Damoreau et Pasta, et même plus tard par Tamburini, Rubini, et mesdames Persiani et Grisi.

« En reprenant les airs *da capo*, le vocaliste qui ne varie pas tout ce qu'il chante, en y apportant des améliorations, n'est pas un grand artiste. Que l'élève s'habitue donc à toujours varier les reprises des airs d'une manière différente... Je ne trouve pas de paroles assez persuasives pour recommander à l'élève la rigueur de la mesure... Celui qui ne règle pas sa voix selon les dimensions de l'endroit où il chante, doit se corriger, car ce serait une grande étourderie que de ne pas faire de distinction entre un vaste théâtre et un petit salon. Il faut encore blâmer davantage celui qui, en chantant, à deux, à trois ou à quatre parties, couvre la voix de ses camarades; s'il ne pèche pas par ignorance, c'est alors quelque chose de pis. »

Je ne pousserai pas plus loin les citations. Je ferai seulement observer que la perfection du trille était considérée comme une chose indispensable, ainsi que la manière différente dont devaient se chanter les différents styles de musique : motets, chant dramatique et musique de salon. Mais ce qu'il y a de curieux et de piquant, c'est que non-seulement Tosi, en 1723, se plaignait, tout comme on se plaint aujourd'hui, qu'il n'y avait plus de belles voix ni de grands talents, et que le goût se perdait de jour en jour; mais M. Lemaire, dans une note, cite l'opinion de Thomas Morley qui écrivait en 1597 : « On est arrivé aujourd'hui à ce point que, quelque bien écrit que soit un chant et quelque bien approprié qu'il soit aux paroles, vous trouverez rarement des chanteurs qui le chantent en lui donnant sa juste expression. »

Quand donc, s'il vous plaît, a-t-on vraiment bien chanté ? Allons! ne décourageons pas les artistes de l'heure présente, et consolons-nous en disant avec *la Fiancée :* « Dans ce temps-là, c'était déjà comm' ça. »

Henry Cohen.

CHRONOLOGIE DE L'ANNEE 1874

JUIN

2 *Juin.* — Théatre-Italien (dans une représentation donnée au profit de la Société des Amis de l'Enfance). Exécution de fragments de *la Coupe et les Lèvres*, grand opéra inédit, paroles d'Alfred de Musset, musique de M. le prince de Polignac.

5. — Middelbourg. Première exécution : *Saint Boniface*, oratorio en trois parties, paroles de Lina Schneider, musique de M. Nicolaï, directeur du Conservatoire de musique de La Haye.

6. — Opéra-Comique. Première exécution de la Messe de *Requiem* écrite par Verdi pour l'anniversaire de la mort d'Alessandro Manzoni. (Six exécutions de cette œuvre sont données à ce théâtre, dans la journée, de façon à ne point empêcher le cours ordinaire des représentations ; une seule, la septième et dernière, a lieu le soir. Les interprètes de la Messe sont les mêmes qui l'avaient chantée à Milan, dans l'église San-Marco et au théâtre de la Scala : Mademoiselle Teresina Stolz (soprano), madame Waldmann (mezzo-soprano), MM. Capponi (ténor) et Maini (basse).

7. — Anvers. Inauguration, dans le local de la Grande-Harmonie, la plus importante Société musicale de cette ville, d'une statue de Rossini, due au ciseau de M. de Braekeleer.

9. — Rouen (Théâtre des Arts). Grand Concert donné au profit de la souscription ouverte dans le but d'élever un monument à la mémoire d'Amédée Méreaux.

10. — Variétés. Reprise de *Mam'zelle Rose*, vaudeville en un acte de MM. Decourcelle et Bercioux, transformé en opérette, avec musique nouvelle de M. Frédéric Barbier.

11. — Londres (Théâtre Drury-Lane). Première représentation : *Il Talismano*, opéra italien, paroles de M..., musique posthume de Balfe.

19, 20, 21 et 22. — Londres (Crystal-Palace). Grand Festival Haendel, sous la direction de sir Michaël Costa.

20. — Salle des Familles. Première représentation : *Une Nuit à Séville*, opérette en un acte, paroles de M. Lemercier de Neuville, musique de M. Paul Cressonnois (1).

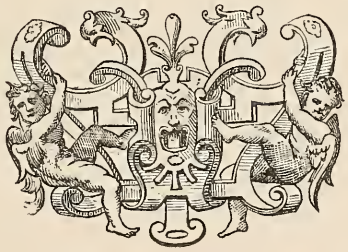
21. — Orléans. Première exécution, à la cathédrale, d'une messe à quatre voix, avec quatuor et orgue, de M. Jules Brosset.

23. — Weimar. Première exécution de *Luther à Worms*, oratorio protestant, musique de M. Louis Meinardus.

A. P.

(1) Dans les derniers jours de mai, on a représenté pour la première fois, au Théâtre-National de Pesth, *Brankowicz Gyœrgy*, opéra, musique de M. Franz Erkel; à Tournai (dans la cathédrale), on a exécuté une messe inédite à grand orchestre de M. l'abbé Hespel.

Dans le courant de juin, on annonce la fermeture, à Vienne, du théâtre de l'Opéra-Comique, dont l'inauguration avait eu lieu seulement il y a quelques mois, le 17 janvier ; au Théâtre-Marie, de Saint-Pétersbourg, a lieu la première représentation de *Oppritschnik*, opéra, musique de M. Tschaikowski ; l'auteur reçoit, du Comité de la musique russe, le prix de trois cents roubles d'argent qui avait été institué en faveur du meilleur drame lyrique de la saison.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le 18 de ce mois, la ville d'Avignon célèbrera le cinquième centenaire de la mort de Pétrarque.

Une grande fête aura lieu à Vaucluse, auprès de la fontaine que le grand poète a illustrée ; toutes les musiques civiles et militaires des environs s'y rendront pour entourer de plus d'éclat le concours littéraire ouvert à cette occasion.

Le lendemain du jour de la cérémonie commémorative, des cantates seront chantées au théâtre d'Avignon. Notre collaborateur, M. Charles Soullier, qui assistera à cette intéressante solennité, nous en adressera le compte rendu au point de vue musical.

— Les concurrents pour le prix de Rome sont sortis de loges la semaine dernière. Trois d'entre eux ont obtenu un sursis de quelques jours, pour cause de maladie. Leurs cantates seront interprétées par les artistes dont les noms suivent : Mademoiselle Chapuy, MM. Bosquin et Delle Sedie, pour M. Wormser ; madame Fursch-Madier, MM. Nicot et Lassalle, pour M. Ehrhart ; mademoiselle Huet, MM. Coppel et Manoury, pour M. Pop Mearini ; mademoiselle Mauduit, MM. Sylva et Bonnehée, pour M. Marmontel ; mademoiselle Bloch, MM. Vergnet et ***, pour M. de la Nux ; mademoiselle Arnaud, MM. Grisy et Menu, pour M. Hillemacher. — Le jugement sera rendu le vendredi 3 juillet au Conservatoire, et le lendemain à l'Institut.

— Notre collaborateur, Albert de Lasalle, dans sa Chronique musicale du *Monde illustré*, nous fournit quelques détails intéressants sur la façon dont M. Verdi a composé sa *Messe,* objet de tant d'attention :

Le maestro a terminé, à Bussetto, sa *Messe de Requiem,* et il y a travaillé un an. Mais c'est à Paris, comme nous l'avons dit, que les premiers germes de cette œuvre puissante lui sont venus.

Plus d'une fois, d'ailleurs, notre climat parisien a eu l'honneur d'inspirer un compositeur étranger. *Guillaume Tell* a été écrit dans la maison du boulevard Montmartre, qui est située au-dessus du passage Jouffroy ; *Don Pasquale* est né au coin des rues de Grammont et Neuve-Saint-Augustin ; Meyer-

beer a terminé l'*Africaine* dans une maison du rond-point des Champs-Élysées, et le *Pardon de Ploërmel* dans un hôtel meublé de la place de la Madeleine... Qui sait si dans l'air qu'on respire à Paris, il n'y a pas une poussière invisible qui serait de la graine de mélodie ? Les chimistes font tous les jours de ces sortes de découvertes !

Cependant ce que nous venons de dire ne saurait s'appliquer au dernier morceau de *la Messe*, au *Libera me,* qui avait été composé en Italie, il y a cinq ans environ (détails probablement ignorés du lecteur).

En ce temps-là, plusieurs compositeurs italiens avaient résolu d'écrire en commun un *Requiem*, qui devait être chanté en l'honneur de Rossini, mort l'année précédente. Mais le projet fut abandonné, et M. Verdi, à qui était échu le *Libera,* dut remettre sa musique en portefeuille. C'est ce même morceau qu'il a intercalé dans sa messe. La mémoire de Manzoni a ainsi hérité de ce qui devait revenir à celle de Rossini.

— Le Préfet de la Seine a reçu la dépêche télégraphique suivante :

La représentation municipale de Bussetto, émue de l'accueil fait à son concitoyen, le maestro Verdi, envoie au généreux et grand Paris remercîments et amitiés.

Le Syndic.

Carrara Angiolo.

— Les morceaux suivants ont été désignés, à la suite des examens préparatoires, pour les principaux concours publics d'instruments au Conservatoire : — Piano (hommes), 2e concerto de Chopin, en *fa mineur ;* (femmes), concerto-étude en *sol dièse mineur,* de Ch.-V. Alkan ; — Étude du clavier (hommes et femmes), 1er concerto de H. Herz, en *la :* — Violon, 19e concerto de Viotti, en *sol mineur ;* — Violoncelle, 1er concerto de Platel.

— L'*Arte* de Trieste publie la note suivante :

« Le directeur de la *Chronique musicale*, M. Arthur Heulhard, qui s'était rendu à Milan pour assister à la messe de Verdi, en l'honneur de Manzoni, dans un article envoyé par lui au journal qu'il dirige, adresse une pointe d'ironie aux feuilles cléricales, à propos de leur prétendue *profanation de l'église Saint-Marc*, où le musicien illustre avait confié à des artistes dramatiques l'exécution de quelques morceaux de son œuvre. C'est très bien, et nous nous associons de grand cœur à cette opinion. Seulement, la *Revue parisienne* prend à partie l'*Arte*, qui, non plus, à cause de *la profanation du temple* (l'*Arte* ne fut jamais clérical), mais à cause de la sordide spéculation, de par laquelle l'éditeur Ricordi, — ainsi s'exprime la *Chronique*, — d'accord avec le maestro Verdi, a voulu *battre monnaie* sur la tombe de Manzoni, unit sa voix à celle de beaucoup de journaux politiques sérieux d'Italie, pour stigmatiser un acte qui n'exprimait, à coup sûr, ni le patriotisme, ni l'amour de l'art, ni le respect pour la mémoire du grand écrivain italien , et pour la municipalité milanaise, à qui la messe avait été offerte et dédiée. L'*Arte* croyait, non sans raison, que là où il était question de deuil public, ou de gloire nationale à célébrer, il ne devait pas y avoir place pour la spéculation.

C'est cela seulement que l'*Arte* reproche à Verdi et à Ricordi, et il faut que cela se sache bien. Et il est si vrai que l'opinion publique s'est émue en Italie, que, plus tard, Ricordi fut obligé, par un reste de pudeur, de consacrer la recette de la première représentation à la Scala à l'érection du tombeau de Manzoni. Nous faisons appel à la courtoisie d'un gentilhomme tel que M. Heulhard, pour qu'il éclaircisse la chose, et la pose en ces termes, qui sont les vrais, au lieu de placer l'*Arte* en une compagnie qu'il répudie et avec laquelle il n'a rien de commun. »

L'article de l'*Arte,* auquel il a été fait allusion, pouvait donner lieu à une méprise. La *Chronique musicale* met à rétablir les choses dans leur situation réelle le même empressement, que l'*Arte* en a mis à le lui demander. C'est avec joie que nous rendons justice à un confrère, avec qui nous avons toujours eu les rapports les plus sympathiques.

— Nous lisons dans le *Journal officiel* du 22 juin :

« Le jury nommé pour faire le choix du poème destiné au concours Cressent vient de terminer ses travaux : l'ouvrage couronné a pour auteur M. Edouard Blau, et porte le titre de *Bathylle*, opéra comique en un acte. Cet ouvrage sera mis à la disposition des compositeurs, à partir du 25 juin courant, au bureau des théâtres, 1, rue de Valois, au Palais-Royal. Le concours sera clos le 31 décembre prochain. L'administration rappelle aux compositeurs qu'ils peuvent prendre part à ce concours avec un poème de leur choix, en se conformant aux conditions du programme, énoncées dans le paragraphe suivant. « Tous les trois ans, il sera ouvert un concours pour la composition d'un ouvrage lyrique, bouffe, de demi-caractère ou dramatique, opéra ou opéra comique, en un ou deux actes, avec chœurs et ouverture. Cette ouverture devra être un des morceaux capitaux de l'ouvrage. L'acte unique pourra être divisé en deux tableaux. Ne sont admis à concourir que les compositeurs et littérateurs français, ou naturalisés tels. »

— M. Champfleury vient d'être bien cruellement frappé. Sa fille, charmante enfant de 7 ans, dont les vêtements avaient pris feu par accident, est morte à la suite de ses brûlures. La *Chronique musicale* s'associe à la douleur de la famille de son collaborateur.

— On annonce aussi la mort de madame Caron, femme du baryton bien connu de l'Opéra.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Le ministère vient d'accorder l'autorisation de faire reparaître *Charles VI*, l'opéra d'Halévy, si longtemps interdit sur notre première scène lyrique. La reprise aura lieu au mois d'octobre prochain pour la rentrée de Faure; mademoiselle Bloch chantera le rôle d'Odette, qu'elle a, du reste, déjà rempli au Théâtre-Lyrique.

— M. Bosquin, le sympathique ténor de l'Opéra, vient de renouveler son engagement à l'Opéra, pour trois années.

— Les pièces d'ouverture du nouvel Opéra sont arrêtées définitivement aujourd'hui ; on donnera dans l'ordre suivant : *Hamlet, la Juive* et *Faust.*

MM. Faure, Belval et Salomon, madame Gueymard et mademoiselle Nilsson interprèteront *Hamlet.* Voici la distribution de *la Juive :*

Eléazar	MM.	Villaret
Brogni		David.
Léopold		Bosquin.
Rachel	Mme	Krauss.
Eudoxie	Mlle	Marie Belval.

Enfin dans *Faust,* mademoiselle Nilsson chantera le rôle de Marguerite, M. Faure celui de Méphistophélès, Caron fera Valentin, et M. Achard débutera par le docteur Faust.

— Quelques journaux avaient annoncé l'engagement du ténor Nicolini ; cette nouvelle est controuvée ; un engagement de deux ans a été signé par cet artiste, en Italie.

Italiens. — M. Strakosch renonce à continuer cette année l'exploitation du Théâtre-Italien. Le bail facultatif contracté entre M. Strakosch et les propriétaires de la salle Ventadour, a été définitivement résilié.

Opéra-Comique. — Nous avons dit que le théâtre de l'Opéra-Comique préparait une grande reprise du *Pardon de Ploërmel* pour la saison prochaine. Voici la distribution des principaux rôles :

Hoël	MM.	Bouhy
Corentin		Lhérie
Dinorah	Mlle	Dalti.

— Il est question dans le monde musical d'un opéra inédit de Verdi, intitulé *Jules César*, et que M. Du Locle pourrait bien représenter cet hiver sur son théâtre.

— La septième et dernière audition de la *Messe de Requiem* de Verdi a été donnée, le 22 juin, à l'Opéra-Comique, à la place de la représentation ordinaire, par permission spéciale du ministre des Beaux-Arts. Elle a été, comme les précédentes, fort brillante. Les recettes des sept représentations ont dépassé 100,000 francs, le prix ordinaire des places ayant été doublé.

Renaissance. — On commencera dans une quinzaine de jours, à la Renaissance, les répétitions de la grande pièce de MM. Blum et Crémieux, dans laquelle mademoiselle Thérésa et Paulin Ménier joueront de compagnie.

La pièce passera le 1er septembre.

Variétés. — Le théâtre des Variétés a fait sa clôture annuelle hier. Le 1er août, la réouverture se fera par les *Mormons de Paris*, auxquels succèdera le *Chignon d'or*, la grande opérette de MM. Grangé et Tréfeu, musique de M. Jonas.

Gaîté. — On va reprendre, après le *Pied de Mouton*, *Jeanne Darc.* Mademoiselle Lia Félix cède son rôle à mademoiselle Rousseil.

Porte-Saint-Martin. — A la fin de juillet, le *Pied de Mouton* passera avec trucs et accessoires au théâtre du Châtelet.

Il y remplacera les *Orphelines*, à moins que le drame de M. Dennery n'ait pas encore achevé sa longue et belle carrière.

Pendant ce temps, on jouera à la Porte-Saint-Martin *Don Juan d'Autriche*, qui a été longtemps répété déjà et qu'on peut faire passer quand on voudra.

Folies-Dramatiques. — M. Catulle Mendès vient de lire à M. Cantin l'opéra qu'il a tiré du *Capitaine Fracasse*, de M. Th. Gautier, et dont la musique est de M. Émile Pessard.

Cet ouvrage sera joué dans le courant de l'hiver aux Folies-Dramatiques, après la *Fiancée du Roi de Garbe*, de Litolff.

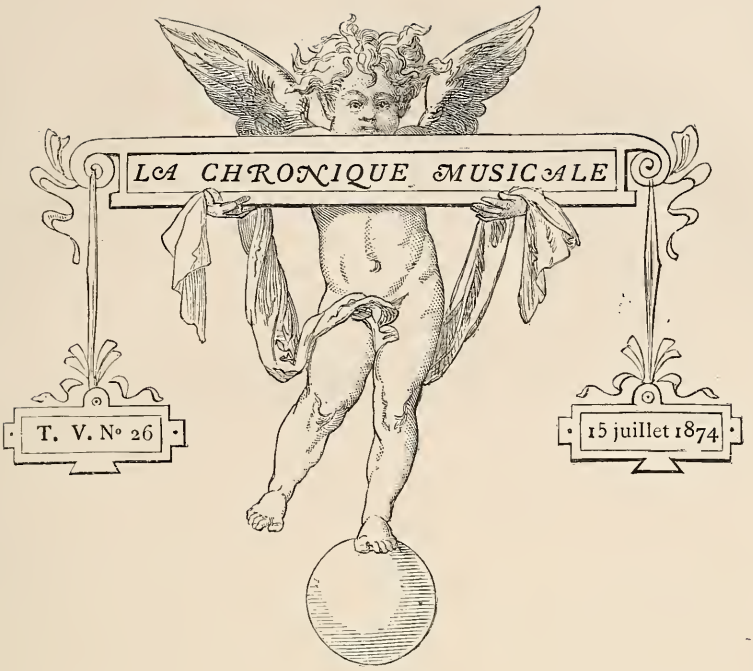
Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



CURIOSITÉS DE L'ACOUSTIQUE

ÉCHOS ET RÉSONNANCES

Dans un milieu de nature homogène, d'une densité invariable, le son se propage uniformément et en ligne droite, décroissant graduellement à mesure que les ondes sonores s'éloignent du centre d'ébranlement. Mais s'il rencontre un obstacle, où il lui communique son mouvement vibratoire, alors il y a résonnance ; ou il se réfléchit à sa surface, en faisant l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence, et il se produit alors un phénomène auquel nous avons donné le nom d'*écho*, en mémoire de l'infortunée victime de Narcisse, dont on connaît l'histoire lamentable.

La physique établit une corrélation étroite entre les phénomènes du

son et ceux de la lumière. Il y a une grande analogie, en effet, quant aux phénomènes de la réflexion surtout. Toutefois, pour être réfléchi avec la plus grande netteté, le son n'exige pas une surface claire et unie, et n'est que peu sensible aux séductions d'un miroir. La voûte humide et sombre d'un caveau, ou d'une grotte profonde, une masse de vapeur très dense, un dôme épais de verdure même sont très souvent des réflecteurs puissants du son. Enfin, le son se joue parfois des obstacles impénétrables ou infranchissables au rayon lumineux le plus intense.

En résultat de compte, on peut dire plus exactement que le son obéit aux mêmes lois que les corps élastiques. D'où il suit que certaines combinaisons de l'écho peuvent être, sans témérité, assimilées à celles du carambolage.

Il y a des échos simples ou *monosyllabiques*, c'est-à-dire qui ne répètent qu'une syllabe, ou son distinct ; et des échos *polysyllabiques*, qui en répètent plusieurs. La même surface réfléchissante peut produire ces deux sortes d'échos : c'est simplement une question de distance.

Il est convenu que le temps le plus court exigé pour placer dans la conversation une seule syllabe, est d'un dixième de seconde. Le son parcourant, dans le même temps, environ trente-quatre mètres, il faudra donc, pour permettre à l'écho de se produire, en d'autres termes, pour que le son réfléchi ait le temps de revenir avant l'émission d'un nouveau son direct, qu'une distance de dix-sept mètres au moins soit ménagée entre la source du son et le corps réfléchissant. La vitesse du son réfléchi étant la même que celle du son direct, dans cet intervalle d'un dixième de seconde, il aura parcouru dix-sept mètres pour aller à l'obstacle et dix-sept mètres pour en revenir, soit au total les trente-quatre mètres nécessaires.

Si la distance était plus rapprochée, ou l'émission du son original plus précipitée, le son réfléchi se confondrait au retour avec le son direct de la syllabe suivante, et il n'y aurait plus écho, mais résonnance.

En doublant la distance, on obtiendra de l'écho deux syllabes au lieu d'une, et ainsi de suite, autant de syllabes qu'on apportera de multiples au chiffre de dix-sept mètres.

Les résonnances ou combinaisons de sons directs ou réfléchis, produisent, dans les lieux clos et de peu d'étendue relative, une confusion insupportable. On peut en faire l'observation dans les grandes pièces

désertes d'un appartement démeublé ; dans les églises peu chargées d'ornements et où les fidèles sont peu nombreux ; enfin dans toute arène vouée aux joûtes oratoires.

C'est ainsi que dans l'église Saint-Paul, de Boston (États-Unis), la voix du prédicateur ne devient intelligible, même pour lui, qu'aux jours de fête carillonnée, où les ornements, qui abondent ces jours-là, atténuent le plus heureusement du monde l'extrême sonorité des voûtes.

A Notre-Dame de Paris, il nous est arrivé, une fois par hasard, le sermon étant prêché par un prédicateur obscur, d'observer le même effet de résonnance choquante. Malgré tous ses efforts, l'infortuné prédicateur ne parvenait pas à se faire entendre, et souffrait visiblement lui-même d'un phénomène d'acoustique dont le peu d'empressement des fidèles était l'unique cause.

Le grand amphithéâtre de chimie et de physique du Jardin des Plantes, l'amphithéâtre de physique du Collége de France et l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, à Paris, présentent, dans ce genre, des défectuosités plus ou moins graves auxquelles on n'a pu remédier, jusqu'à présent, d'une manière satisfaisante.

Dans les salles de concert, ces résonnances sont plutôt avantageuses, car elles ajoutent à l'effet des instruments ; et, loin de les éviter, l'architecte, au contraire, vise à augmenter le plus possible la sonorité des surfaces réfléchissantes. Les anciens, dans ce but, garnissaient leurs théâtres qui, d'ailleurs, étaient immenses, de cloches d'airain renversées que le son des voix faisait vibrer.

Il est inutile de donner des exemples d'échos monosyllabiques et même polysyllabiques, qui sont produits par des corps réfléchissants simples. Mais les échos qui répètent plusieurs fois le même son, et qu'on appelle par cette raison échos *polyphones*, présentent des variétés curieuses qui méritent bien d'être signalées.

Un des échos polyphones les plus célèbres est celui que le P. Kircher a observé à la villa du marquis de Simonetta, située près de Milan, et qu'ont cité, d'après lui, ou d'après leurs propres observations postérieures, Gaspard Schott, d'abord, puis Misson, Addison, Monge, Bernouilli et vingt autres, avec des détails que nous négligerons. Cet écho est produit par les murs parallèles des deux ailes de l'édifice. Il paraît qu'il répète jusqu'à quarante fois un seul mot prononcé d'une fenêtre s'ouvrant au milieu d'un de ces murs, et soixante fois la détonation d'un

pistolet, — non pas pourtant très distinctement, si ce n'est à l'aube et le soir fort tard, et par un temps calme.

L'abbé Teinturier a décrit un écho qui existait près de Verdun et qui était produit par une cause analogue. Au lieu de deux murs, il s'agissait de deux tours distantes l'une de l'autre d'environ quarante-cinq mètres. Un mot prononcé par une personne placée exactement entre ces deux tours était répété douze à treize fois.

Près d'Andersbach, en Bohême, il existe une sorte de labyrinthe, de trois milles et demi (d'Allemagne) de circonférence, semé de rochers coniques et très aigus représentant assez bien, au dire de l'auteur anonyme de la *Description* de cet écho, le squelette d'une montagne. D'un centre phonique, situé à peu de distance du plus grand de ces rochers, l'écho répète trois fois de suite, et sans la moindre confusion, une phrase de sept syllabes.

Plott, dans son *Histoire naturelle du comté d'Oxford* (Angleterre), parle d'un écho du parc de Woodstock — où fut jadis assassinée la belle Rosamonde, maîtresse de Henri III, — lequel écho répète le même son dix-sept fois pendant le jour et vingt fois pendant la nuit.

Je ne suppose pas que ce soit l'ombre de la belle Rosamonde qui se livre à de pareilles plaisanteries.

Un écho, niché quelque part dans un coin de l'aile nord de l'église paroissiale de Shipley, répète jusqu'à vingt et une syllabes.

Il y a, dit-on, au tombeau de Metella, femme de Crassus, situé près de Rome, un écho qui répète cinq fois les paroles qu'on prononce au pied de la colline qui le supporte. Boissard affirme même que cet écho a poussé la complaisance jusqu'à lui répéter huit fois le premier vers de *l'Énéide :*

Arma, virumque cano, Trojæ qui primus ab oris...

qu'il venait de lui souffler.

Ces exemples des complaisances aimables de l'écho pourraient se multiplier à l'infini, mais nous avons mieux, beaucoup mieux, et la variété ne saurait nuire à notre description.

Granville décrit un admirable écho produit par un banc de rochers qui s'élève sur la rive du Rhin, près de Larley, et qui renvoie les sons musicaux avec une grande netteté et une intensité lentement décroissante jusqu'à évanouissement total. Pour jouir dans toute sa plénitude du

plaisir d'entendre ce phénomène, il convient d'être placé sur un bateau stationnant au milieu du fleuve.

Sur les rives de la Clyde, à Roseneath, près de Glasgow (Écosse), il y avait un écho qui faisait sa spécialité de répéter trois fois de suite la mélodie qu'une personne «de l'aimable société» voulait bien lui seriner, et *chaque fois dans un ton plus grave...* Mais, hélas ! il a disparu : c'est en vain que vous le demanderiez aux échos d'alentour aujourd'hui.

Connaissez-vous le lac de Killarney, en Irlande ? Ce lac est situé dans l'un des sites les plus pittoresques et les plus imposants du monde entier. Il se trouve encaissé entre des montagnes élevées à pic, de la plus haute desquelles s'échappe et tombe, avec un fracas épouvantable, la cascade de Sullivan. Un grand nombre d'îles — plus de trente, je crois — émaillent sa surface limpide. Rien ne peut rendre l'impression de ce spectacle grandiose, éclairé par la pâle lueur de la lune, dans une belle nuit d'été, — car je ne veux pas m'arrêter à l'idée d'une tempête en pareil lieu.

Naturellement, ce lac est riche en échos. Il en héberge un, entre autres, qui se borne à faire la seconde partie dans un air joué sur la *hornpipe*. Ce n'est rien : car il paraît — on me l'a affirmé, du moins — qu'il en possède un d'une puissance bien autrement merveilleuse et surtout de mœurs exemplairement policées. Car si vous lui demandez : *How do you do ?* (Comment vous portez-vous ?) il ne manque pas, paraît-il, de vous répondre aussitôt : *Thank you, very well.* (Très bien, je vous remercie.)

A moins, bien entendu, qu'il ne soit malade.

Il est triste de penser que le P. Kircher ne connut point cet écho si bien élevé. Pour lui qui passa une partie de sa vie à faire l'éducation de cette sorte de phénomène en apparence rebelle à tout enseignement, soit laïque, soit congréganiste, il n'est pas douteux qu'il n'eût cultivé sa connaissance avec bonheur.

Entre autres inventions, le savant Jésuite avait imaginé un écho à variations, dont les obstacles étaient disposés de sorte qu'ils lui renvoyaient : le premier, le mot final de la phrase qu'il venait de prononcer, et les suivants ce même mot, diminué d'une syllabe à chaque obstacle. On voit d'ici le parti que tirait le P. Kircher de cette disposition : en choisissant un mot final qui, ainsi décapité, conservait cependant un sens, et dont les tronçons réunis, par la succession rapide des réflexions, formaient une phrase intelligible.

Comme au lac de Killarney, le P. Kircher avait donné à la campagne de Rome, stupéfaite, un écho avec lequel on pouvait entrer en conversation. La conversation n'était pas très variée, cependant ; il faut bien l'avouer.

C'est encore le P. Kircher qui inventa l'écho *hétérophone* proprement dit, lequel présente le plus indiscutable effet de carambolage du son qu'on puisse désirer. L'invention consiste à placer en face de l'angle formé par deux murs, et à distance convenable, un obstacle préparé de façon qu'il renvoie le son de l'autre côté, où l'oreille d'un compère est tendue, au lieu de le renvoyer au foyer d'émission, suivant la méthode naturelle et vulgaire. Dans ce cas, il suffit que l'un des deux compères envoie à l'obstacle réfléchissant une question quelconque, pour que l'autre, qui a recueilli cette question, y fasse une réponse convenable, apportée au premier par la même voie.

Il y a des esprits mal faits qui prendront de telles expériences pour des enfantillages, d'un résultat absolument nul pour la science ; et d'autres qui trouveront, développé au dernier point chez le savant Jésuite, un penchant déplorable à la mystification (1). Je n'aurai garde de me prononcer en cette délicate conjoncture ; mais, si le P. Kircher passa un tantinet pour sorcier dans son temps, le pape Sylvestre II (Gerbert de son nom), ayant joui à un haut degré d'une réputation analogue, au dixième siècle, grâce à ses inventions de têtes parlantes, on comprend qu'il ne s'en soit pas plus mal trouvé.

Comme Chladni, dans un ordre d'expériences plus sérieux, Kircher était sans cesse poursuivi du démon de l'invention. Non content d'observer les phénomènes de vibrations sonores que la nature lui offrait, il fallait qu'il les reproduisît artificiellement ou qu'il en construisît d'inédits, ou à peu près. C'est ainsi qu'il s'ingénia à reproduire — sans succès — la célèbre *oreille de Denys*, espèce de caverne située dans les carrières de Syracuse, où la tradition veut que le tyran ait fait construire un cachot pour les prisonniers, dont il pouvait entendre toutes les paroles à distance.

Les tentatives de ce genre n'ont jamais réussi, quels que soient les soins qu'on ait pris pour s'assurer le triomphe. Et ceci déconcerte un peu, il faut le dire, les théoriciens les plus savants, et partant les moins faciles

(1) C'est encore au P. Kircher qu'est due l'invention de la *lanterne magique*.

à déconcerter. M. R. Radau nous fournit un exemple de plus de l'inanité de pareilles entreprises :

« Un Anglais qui voyageait en Italie, dit M. Radau (1), rencontra sur sa route un écho tellement beau qu'il voulut l'acheter. L'écho était produit par une maison isolée. L'Anglais la fit démolir, numérota toutes les pierres et les emporta avec lui en Angleterre, dans une de ses propriétés, où il fit rebâtir la maison exactement comme elle avait été. Il choisit pour emplacement un endroit de son parc qui était à une distance du château égale à celle où l'écho avait été distinct en Italie. Quand tout fut prêt, l'heureux propriétaire résolut de pendre la crémaillère de son écho d'une manière solennelle. Il invita tous ses amis à un grand dîner et leur promit l'écho pour le dessert. On mangea bien ; l'histoire ne dit pas si on ne but pas mieux... Quand on fut arrivé au dessert, l'amphitryon annonça qu'il allait inaugurer son phénomène et se fit apporter sa boîte aux pistolets.

« Après avoir chargé lentement les deux armes, il s'approcha de la fenêtre et tira un coup : pas l'ombre d'un écho !

« Alors, il prit le second pistolet et se brûla la cervelle. »

Nous avons vu, jusqu'à présent, des échos qui peuvent trouver leur explication dans la théorie de la réflexion des rayons lumineux, même l'écho hétérophone du P. Kircher. Nous en exceptons bien entendu le plus merveilleux des échos de Killarney, et feu l'écho de Roseneath. Il en est d'autres, toutefois, qui mettent en complète déroute toute notion connue des principes de la réflexion.

Hassenfratz raconte qu'ayant entendu un écho particulièrement remarquable, dans la plaine de Montrouge, dont le centre phonique se trouvait sur un mur devant lequel s'élevaient quelques arbres, il résolut d'étudier de plus près les circonstances déterminantes de ce phénomène. En conséquence, ayant chargé un aide de produire le son dont il voulait observer la réflexion, il se tint à quelque distance; puis, l'oreille tendue, il s'approcha lentement du mur. Mais, à mesure qu'il s'approchait du centre de réflexion, l'écho s'évanouissait; une résonnance sourde persistait seule et cette résonnance venait des arbres. C'est tout ce qu'il en apprit.

J'ai observé, moi-même, un écho analogue, présentant des circon-

(1) R. Radau : *l'Acoustique, ou les phénomènes du son.* (Bibliothèque des Merveilles.) — 1870 — p. 113.

stances encore plus bizarres, et que, comme Hassenfratz, je serai obligé de laisser sans explication. C'est à Épinay-sur-Seine, à l'entrée de ce village, sur la route de Pontoise, que j'ai fait cette observation.

Je venais de passer près de l'une des premières maisons d'Épinay, en revenant de Sannois. Deux personnes causaient *mezzo voce* à la porte de cette maison, de telle sorte que je n'avais pu qu'à peine, en passant près d'elles, saisir le son de leurs voix. Je n'y avais, d'ailleurs, pas fait autrement attention; quand, arrivé à quelque cent mètres de distance, sur le même plan que mes deux causeurs, je fus surpris d'entendre tout à coup résonner très distinctement à mes oreilles, non-seulement l'écho, mais un double écho de la conversation de ces deux personnes, avec une intensité légèrement différente, mais en tout cas de beaucoup supérieure au son direct, qu'il m'était de toute impossibilité de percevoir. J'entendais donc le son réfléchi—d'après des principes connus—du mur vis-à-vis, et de plus—l'écho de cet écho, si je puis dire, répercuté par les arbres sous lesquels je me trouvais... ou bien je m'y perds absolument.

Le phénomène de la résonnance des arbres est, d'ailleurs, un fait acquis; les exemples ne font pas défaut, dans cet ordre d'expériences. En voici un de plus :

Le général Gay-Vernon, directeur des études à l'École polytechnique, racontait que, dans sa première jeunesse, il avait observé un écho très prononcé, dont le centre phonique paraissait être un moulin à eau, situé près de Vernon (Haute-Vienne), son pays natal. Revenant, après quelques années d'absence, de Metz, où il était élève du génie militaire, il voulut renouer connaissance avec son écho: mais l'écho, blessé sans doute de son abandon, avait disparu.

Où était-il allé? Avait-il au moins laissé son adresse aux voisins? Impossible de le savoir. Pourtant le jeune élève du génie ne trouva rien de changé au site; le moulin était toujours là, et n'avait subi aucune modification. En cherchant bien, Gay-Vernon finit par s'apercevoir qu'un bouquet d'arbres qui ombrageait naguère le mur du moulin, n'existait plus. Il était tombé sous la hache sacrilége du bûcheron.

Et l'écho ne lui avait pas survécu !

ADOLPHE BITARD.

(La suite prochainement.)

LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

IV

Un jour, elle était allée faire, aux environs de Naples, une de ces folles parties, où elle prenait plaisir à sauter de rochers en rochers, à se précipiter dans la mer, en recevant d'aplomb sur la tête les rayons d'un soleil ardent. On dansait joyeusement *la Tarentelle* sur l'herbe, où l'on venait de déjeuner. A ce moment, on entend une psalmodie monotone, qui conduisait à sa fosse un Camaldule. C'était au pied du couvent que l'on dansait. Marie ne pense plus qu'à y pénétrer. Mais sur la façade, ces mots : « *Scommunica per le donne.* » Qu'importe! Elle sonne; on ouvre (elle était en homme).

— Vous avez déjà violé notre asile, lui dit sévèrement un jeune moine qui a paru.

Mais, à la vue de cette physionomie si vive et si intelligente, le frère, sympathique malgré lui, fait apporter les plus beaux fruits du jardin.

— Prenez, dit-il, signora. Maintenant laissez-nous en paix et priez pour nous.

En quittant Naples, Marie s'arrêta un instant à Avezza, le Bedlam de

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai et 1er et 15 juin 1874.

cette capitale. Elle chanta pour les fous, et une légende lui attribua la guérison d'un gentilhomme qui sortit lucide presque en même temps. Un ou deux ans avant, en France, rencontrant un sourd-muet, elle avait appris en quelques heures à s'exprimer dans son langage.

La Malibran alla donner quelques représentations à Bologne. Elle s'était approprié, en Italie, *la Norma*, *la Sonnambula*. Elle avait fait du dénouement de *I Capuletti* une scène sublime. Entrant dans le caveau funèbre de Giuletta, déjà levée, Roméo allait à la tombe, la trouvait vide, et alors il apercevait seulement Giuletta qu'il prenait d'abord pour un fantôme. On conçoit tout ce que la transition de l'effroi au délire de l'amant, redevenant possesseur de la femme qu'il a pleurée, devait créer de ressources au talent si passionné, si spontané de la Malibran. Dans *Norma*, au lieu de désigner de la main à Pollione Adalgise, ainsi que le faisait la Grisi, nature plus contenue, la Malibran prenait sa rivale par la main et, sur ce mot : « *Prendila*, » la jetait violemment du côté de l'infidèle. La différence des deux natures s'appréciait dans cette seule diversité de gestes.

A Bologne, elle dut interrompre ses triomphes et, sans pouvoir remplir jusqu'au bout ses engagements, se réfugier, après un voyage ou plutôt une fuite pénible, dans sa maison de Bruxelles, où elle mit au monde, en janvier 1833, une fille qui ne vécut pas. Les Bolonais avaient consacré son souvenir en inaugurant un buste en marbre de la fugitive idole sous le péristyle de leur théâtre.

De Bruxelles, Marie se rend à Londres, où elle chante *la Sonnambula*, *the Devil'sbride*, un vieil opéra, une œuvre nouvelle de Chélard, et *Fidelio*, en anglais ! C'était le génie cosmopolite. Elle emporte près de deux cent mille francs de cette courte excursion. Ceci donnera idée de la fortune qu'elle amassait si rapidement. Devant les offres qui lui venaient de toutes parts, elle devenait riche, comme elle était prodigue de sa flamme, sans compter.

De Londres, elle repartit pour Naples, mais il était encore dans sa destinée de n'y réussir qu'à demi. A son arrivée à Milan, la ville est illuminée. Le duc Visconti, directeur du théâtre, devait, un an avant la mort de la cantatrice, lui signer un engagement de 450,000 francs, logée et nourrie.

La troupe de Milan fut engagée à Sinigaglia pour la foire. Là, un cardinal légat était chargé de comprimer la satisfaction, ne permettant d'applaudir qu'une fois. — Pourquoi une fois et non deux, ou trois ? je l'ignore. A tous ceux qui dépassaient ce rationnement de l'enthousiasme, des gens de police marquaient une croix blanche dans le dos. On

juge que de croix fait faire la Malibran avec un public aussi impressionnable. Le parterre, vu de dos, a l'aspect d'un cimetière, et en masse, va coucher en prison ; mais Marie va rendre visite au cardinal légat, qui l'avait trouvée admirable, et menace de partir si ses jeunes admirateurs ne sont pas rendus à la liberté. Du coup, la ville était ruinée.— La population avait doublé, du jour où la Malibran avait été sur l'affiche. Enfin, le légat cède, fait relâcher les délinquants, et donne libre carrière à l'enthousiasme, en dépit d'un commandant autrichien. Le lendemain, le représentant du Saint-Père, à son arrivée dans la salle, est accueilli par une triple salve d'applaudissements. Ici le temporel se montra spirituel.

— J'ai autorisé ces applaudissements pour la cantatrice, dit-il, et non pas pour moi.

A un mot fin du légat, ajoutons un madrigal courtois d'Altesse. Un soir, à la cour de Modène, le duc valsait avec la Malibran. Elle remarqua la plaque en diamants que le prince portait sur sa poitrine.

— Les rayons de votre génie éteignent ces feux, répondit le prince, galant comme un grand-duc de Scribe.

Et détachant sa plaque, il l'appliqua sur la poitrine de la *diva*.

Le compliment pouvait être suranné, mais le procédé était vraiment royal et faisait honte au Roi-Bomba.

De Sinigaglia, que la Malibran ne put quitter sans donner un concert en plein vent au peuple qui arrêta sa voiture (Bériot, qui était avec elle, dut faire sa partie), elle se rendit à Lucques. C'est là qu'elle joua pour la première fois *l'Inez de Castro*, de Persiani. Un fait intéressant se rattache aux répétitions de cet opéra. La Malibran l'avait étudié à Naples avec Duprez. Ne raisonnant pas assez ses impressions, la Malibran se sentit mal disposée pour l'œuvre du professeur. Elle la répétait en riant et en la parodiant. Duprez s'indigne, prend la partition, chante à la Malibran son rôle, la fait fondre en larmes, et, dans ce même opéra, l'artiste produisit un effet qu'elle ne retrouva que dans un seul autre opéra : *I Capuletti*. L'émotion, là, s'empara de la salle à un tel point que le public sanglotant n'eut la force de l'applaudir qu'après la chute du rideau.

A Lucques, à la cour du Duc, on se disputa la coupe dans laquelle la Malibran avait pris une glace, et on en partagea les débris entre les jeunes enthousiastes. Décidément, Marie avait les grands-ducs plus heureux que les rois.

Ses engagements la rappelaient pourtant à Naples. Diverses causes avaient contribué à y paralyser l'essor magique de son talent. Elle avait d'abord débuté au petit théâtre del Fondo ; quand elle joua ensuite

à San Carlo, les abonnés de cette grande scène lui gardèrent rancune. Sa première rentrée se produisit un jour de gala, et, pour conjurer le mauvais sort dont se préoccupent les Napolitains, elle ne joua pas le troisième acte d'*Otello* qui, avec elle, transportait le plus la salle. On s'irrita de la voir se grimer dans Fidalma d'*Il Matrimonio*. Enfin, tous les opéras composés pour elle durant ses différents séjours dans la capitale : l'*Irène*, de Pacini (dans cet opéra, elle chanta un duo avec sa jeune sœur Pauline, qui depuis devait maintenir à la même hauteur ce grand nom de Garcia), *La Figlia del Aria*, de Coccia, *l'Amélia*, de Rossi, tombèrent. Là, un enfantillage de la Malibran contribua encore à compromettre son succès; dans l'*Amélia*, elle voulut danser la mazourka et elle dansait mal.

Enthousiastes de Bellini, les Napolitains se choquèrent, et peut-être n'avaient-ils pas tout à fait tort, d'entendre la Malibran intercaler dans les opéras de ce poète lyrique des airs de Mercadante et de Vaccaï, qui faisaient briller sa voix. Ils ne pardonnèrent pas surtout qu'on leur montrât dans *I Capuletti* la pompe funèbre d'un enterrement. Le froissement des idées religieuses, la peur du *cattivo augurio* fit éclater le public en murmures et en signe d'improbation plus vifs, qui n'épargnèrent pas la grande actrice elle-même.

Malgré tout, la Malibran avait fini par dompter, par entraîner avec elle le public rétif ; mais, à la veille de paraître dans un opéra nouveau de Pacini, *Il Colonello*, ses succès furent arrêtés par une fatalité fortuite. Il semblait écrit que les chevaux devaient toujours être funestes à Marie ! Le dimanche gras de 1835, elle allait dîner chez la marquise de Lagrange ; sa calèche légère avait de la peine à fendre la foule. Un porc qu'on allait égorger s'échappa des mains de ses bourreaux, sauta par-dessus la flamme du bûcher où l'on allait le jeter, et effrayé par les cris furibonds des pêcheurs et des lazzaroni, vint se ruer dans les pieds de l'attelage de la voiture de la grande artiste. Moins effrayant que le monstre du récit de Théramène, ce sanglier vulgaire faillit produire un aussi terrible résultat. Les « coursiers » prirent le mors aux dents, la voiture fut culbutée, Marie eut le coude et le poignet foulés. Un médecin français qui se trouva là, les lui remet, et pendant l'opération, très douloureuse, elle répétait au docteur : « Surtout ne dites pas à Charles combien je souffre. »

Le lendemain de l'accident, le bras maintenu par un appareil de fer-blanc, elle eut le courage surhumain de chanter *Inez de Castro*. Le bras dut naturellement ne plus obéir à la fiévreuse activité de l'actrice, et quelques jours après, utilisant jusqu'à ses souffrances au profit de

l'art, elle disait au grand tragédien Young : « Mon ami, je vois à présent que je faisais trop de gestes et que souvent à la scène l'immobilité est une force. » Elle dut se confirmer alors dans sa tactique que lui avait suggérée l'observation : d'être un peu froide, ou tout au moins calme et mesurée au commencement d'un opéra. « Les têtes du parterre, » disait-elle plaisamment, « me représentent une multitude de bougies éteintes rangées dans un panier ; si on les aborde tout de suite avec une masse de feu, les bougies fondent ; si, au contraire, vous les allumez graduellement, vous obtenez une brillante illumination. Moi, j'allume mon public petit à petit. »

La Malibran fit ses adieux, — adieux pour toujours ! — à ce public conquis, dans *la Norma*, et, le 4 mars 1835, elle arrivait à Venise, où sa présence produisait une véritable révolution. Des fanfares annoncèrent la gondole. Elle dut se réfugier dans l'église Saint-Marc devant l'enthousiasme de la foule, qui ne la laissa arriver qu'avec peine à son hôtel. A Naples, on la croyait mal avec le sort. A Venise, les gens du peuple se mirent à jouer à la loterie les chiffres du jour, de l'annonce de son début, de la date de ces débuts, du total de ses représentations, et ces numéros gagnèrent.

On sait la lugubre étiquette qui voue au noir toutes les gondoles sans exception à Venise. La Malibran n'était pas femme à subir, dans ses parties nautiques, ce deuil de plaisance. Ici, laissons-la parler :

« J'ai fait un coup d'État : j'ai révolutionné les reflets du canal et des canots. J'ai une gondole que j'ai fait faire : grise, avec les boules et boutons d'or et soie ; les matelots, en jaquette écarlate, chapeau de paille jaune et rubans de velours noir autour ; pantalons de gros drap bleu, avec des lisières sur les côtés à la pair de France, seulement en rouge ; les manches et collets de velours en noir ; intérieur écarlate et rideaux bleus. De sorte que lorsque je passe, on sait que c'est moi.

« Le fait est que je n'aurais jamais pu me décider à m'enterrer toute vivante dans ces gondoles noires en dedans et en dehors. »

Cette horreur du noir était un instinct prophétique. La Malibran refusa d'aller dans la gondole du gouverneur, qui ne se distinguait sans doute des autres qu'en ce qu'elle était encore plus noire :

« Santa Maria, lui dit-elle, j'aurais l'air d'aller à votre enterrement ; » mais, quelques jours après, elle l'engagea à venir dans la gondole qu'elle venait de faire construire. Le gouverneur arrive sous le joug ; quel est son étonnement en apercevant la couleur gaie et anti-réglementaire de l'embarcation de la grande artiste ! Il fallut pourtant que le gouverneur

sautât dans l'embarcation, aux acclamations de la foule et prît ce jour-là, quoi qu'il en eût, sa part de la popularité de la Malibran.

A Venise, dans la *Sonnambula*, le ténor, chargé du rôle d'Elvino, est saisi d'un tremblement : il ne peut chanter l'air : *Son geloso del Zefiro errante*. Marie chante les deux parties et fait un air du duo.

Continuer à décrire l'émotion qu'elle provoque à Venise deviendrait fastidieux. Affluence torrentielle, couronnes, fleurs, feuilles d'or et d'argent, colombes lâchées dans la salle, députations de la population, tout consacra cette dynastie de l'enthousiasme. Mais cette médaille eut un moment un revers. Un soir, — c'était encore après une représentation de la *Sonnambula*, à la suite d'un de ses triomphes où le délire du public était seul au niveau des inspirations fiévreuses de la cantatrice, — prenant l'air à sa fenêtre, elle vit une barque s'approcher. Le gondolier s'arrête au pied du balcon et chante une barcarolle, dont les paroles étaient insultantes pour Marie. Répondant sur le même ton, avec cette vive facilité d'improvisation qui lui faisait écrire en quelques minutes la veille une gracieuse romance pour son ami, le marquis de Louvois, elle riposte par le même nombre de couplets, lançant à chaque strophe des pièces de monnaie qu'elle enveloppait dans du papier enflammé, afin que, sur la lagune, le chanteur pût les retrouver et les ramasser.

L'insulteur ramassa l'argent, se tut, remonta dans sa barque et s'éloigna.

De Venise, elle se rendit à Londres, de Londres, elle revint à Lucques, de Lucques, à Milan, non sans difficultés, — car des cordons sanitaires étaient tracés en Italie. Le choléra ayant éclaté à Livourne, elle dut passer par des montagnes, où un guide, monté sur un cheval fougueux, tomba et se blessa. Elle le pansa elle-même, lui donna son cheval et prit l'animal indomptable qu'elle sut conduire. Hélas ! c'était sa dernière imprudence heureuse !

A Milan, nouveaux délires. Elle y crée la *Maria Stuarda*, écrite pour elle par Donizetti. L'opéra réussit ; mais des allusions politiques trop soulignées par l'actrice le firent suspendre. C'est à Milan que l'enthousiasme, qui ne lui faisait défaut nulle part, prenait pour elle le caractère à la fois le plus vif et le plus raisonné. On parait à l'avance, dans la salle, les loges de guirlandes et bouquets qui, au moment où l'actrice reparaissait, après la représentation, tombaient à ses pieds. Ces fleurs la poursuivaient sur sa route, une fois le spectacle fini, dans la ville illuminée et où retentissait la musique militaire. La société la recherchait

autant qu'elle l'aimait. Des médailles d'or, d'argent et de bronze furent frappées pour elle.

C'est à Venise que la Malibran avait reçu la nouvelle de la déclaration de nullité de son mariage avec M. Malibran, prononcée par le tribunal de première instance, le 6 mars 1835. La déclaration fut motivée sur ce que la Malibran était légalement espagnole, que M. Malibran s'était fait naturaliser citoyen des Etats-Unis, qu'ils avaient été unis devant le consul français, et que le mariage contracté entre une Espagnole et un Américain devant un consul d'une autre nation était nul de plein droit. Il sembla que, dès-lors, la grande artiste retrouvât le droit de s'estimer elle-même.

PAUL FOUCHER.

La fin prochainement.)

FESTIVAL D'AVIGNON

18, 19 ET 20 JUILLET 1874

5me CENTENAIRE DE LA MORT DE PÉTRARQUE

ANS notre précédent numéro, nous avons déjà annoncé les grandes fêtes littéraires et musicales qui se préparent, à Avignon, en l'honneur du 5me centenaire de la mort du grand poète Pétrarque. Dans le programme de cette solennité, dont nous donnons plus loin la composition *in extenso*, figure l'exécution d'une cantate à Pétrarque (*cantadisso Petrarco*); les paroles, en langue provençale, sont du poète Théodore Aubanel, et la musique de M. G. F. Imbert, professeur au Conservatoire d'Avignon. Nous donnons à nos lecteurs, dans ce numéro, la primeur de cette cantate, dont nous devons la communication à l'obligeance de l'éditeur Gustave Avocat.

La prochaine livraison de la *Chronique Musicale* contiendra un compte rendu du Festival, auquel assistera notre collaborateur Charles Soullier.

PROGRAMME DES FÊTES

Littéraires et musicales qui seront célébrées à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Pétrarque, les 18, 19 et 20 juillet 1874, à Avignon.

Le samedi 18, délégation à Vaucluse des Félibres provençaux auprès des poètes français et italiens.

A huit heures du soir, des hérauts d'armes parcourront les différents quartiers de la ville et annonceront la fête.

A neuf heures du soir, retour de Vaucluse et réception à la gare, par les autorités de la ville d'Avignon, des délégués des Sociétés savantes et du buste de Pétrarque, du statuaire Consonove.

Marche en cortége, de la gare à l'Hôtel de Ville. — Musique. — Illumination de l'avenue de la gare, de la place de l'Horloge et de la statue de Crillon.

Cantadisso à Petrarco, poésie provençale de Théodore Aubanel, musique

CANTADISSO

A PETRARCO

d'après le tableau d'Eugène Guillon. Imp. Bertauts, Paris. Ernest Guillon, lithog.

PER LI FÈSTO PROUVENÇALO D'OU CENTENÀRI CINQUEN

Pouesio de
TEODOR AUBANEL

Musico de
G. F. IMBERT

Paris, GUSTAVE AVOCAT, Editeur, Rue du Faubourg Montmartre, 27.

CANTADISSO
A PETRARCO

pèr

LI FÈSTO PROUVENÇALO

DÓU CENTENÀRI CINQUEN.

Pouesìo de Teodor AUBANEL. Musico de G. F. IMBERT.

Juliet 1874.

COR.

All° brillante.

DESSUS. ff Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

1er TENOR. ff Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

2me TENOR. ff Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou nas! Troum-

BASSE. ff Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

pe-to de la renou-mado, Sou nas! sounas! sou nas! Pople, picas di

pe-to de la renou-mado, Sou nas! sounas! sou nas! Pople, picas di

pe-to de la renou-mado, Sou nas! sounas! sou nas! Pople, picas di man! pi-cas di

pe-to de la renou-mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Pople, picas di man, pi-cas di

poco rall: p dim: a tempo. ff

man, picas di man! Pople, picas di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas-di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas di man, pi-cas di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas di man, pi-cas di man! Troum-pe-to de la renou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-ma-do, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-ma-do, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-ma-do, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-ma-do, Sou-

mf cresc: f

nas! sounas! sou-nas! Pe trar - co la tèsto enra-ma - do Ar-

mf cresc: f

nas! sounas! sou-nas! Pe trarco la tèsto enra-ma - do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

mf cresc: f

nas! sounas! sou-nas! Pe trarco la tèsto enra-ma - do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

mf cresc: f

nas! sounas! sou-nas! Pe-trarco la tèsto enra-ma - do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

cresc: ff

ri - bo, la tèsto en-ra - ma - do. Pople, picas di

cresc: ff

trarco, la tèsto en-ra- ma - do Ar - ribo, ar- ri-bo. Pople, picas di

cresc: ff

trarco, la tèsto en ra- ma - do Ar - ribo, ar- ri-bo. Pople, picas di

cresc: ff

trarco, la tèsto en ra - ma - do Ar - ribo, ar - ri-bo. Pople, picas di

mf rall: tempo 1º p con amoroso cresc:

man! Pople, pi-cas di man! Tu, sa tant a - ma - do, Lau-ro,

pp

man! Pople, pi-cas di man! (Bouche fermée)

pp cresc:

man! Pople, pi-cas di man! (Bouche fermée)

cresc:

pp

man! Pople, pi-cas di man!

fz cresc: fz

Lau - ro, Tu, sa tant a - ma - do, Lau - ro, Lau - ro,

p

Sour-rise à toun a -

fz cresc: fz p

Sour-rise à toun a -

fz p cresc:

espressivo con amore.

poco rall:

mf p pp cresc: fz

sour-rise! Tu, sa tant a - ma - do, Lau-ro, Lau-ro,

mant, sourrise à toun a - mant! (Bouche fermée)

mant, sourrise à toun a - mant!

Sour-rise!

Tu, sa tant a - ma - do, Lau-ro, Lau-ro,

Sour rise à toun a - mant! sourrise à -

Sour rise à toun a - mant! sourrise à -

f mf p

Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-

toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-

toun a - mant! Lauro, Lauro, sour rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-

Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-

poco rall: Tempo 1º ff ff Largo.

rise à toun a- mant! Troum-pe-to de la rencu- ma-do, Sou-nas, sou-nas!

rise à toun a- mant! Troum-pe-to de la renou- ma-do, Sou-nas, sou-nas!

rise à toun a- mant! Troum-pe-to de la renou- ma-do, Sou-nas, sou-nas!

rise à toun a-mant! Troum-pe-to de la renou-ma-do, Sou-nas, sou-nas!

1é CANT.

Moderato. tutti.

TENOR

f Ves-ti de la rau-bo pour-pa-lo E lou mantèu d'or sus l'es-

pa-lo, Rin-tro dins la ciéu-ta pa-pa-lo, Tu, lou fiéu dóu pa-ïs la-

tin, En trioum-fai-re, en ciéu-ta-din, En trioum-fai-re en ciéu-ta-din! Cor. D.C.

CANT DI FIHO.

Allto simplice. tutti.

DESSUS

mf En A-vi-gnoun, en I-ta-lì-o Tant que i'au-ra de bèl-li

fi-ho, Tant que viéu-ra la pou-ë-sì-o, En A-vi-gnoun en I-ta-

rall:

lì-o, Can-ta-ren e-mé fer-ni-soun Ti Sou-net, ti fiè-ri Can-

rall:

soun! Can-ta-ren e-mé fer-ni-soun Ti Sou-net, ti fièri Can-soun! D.C.

Récit mesura. tutti.

BASSES

ten f Mèstre, la Prouvènço t'em-brasso! Davans ti rai l'oum-bro s'es-

mf

trasso, Car pèr lis o-me de ta ra-ço, Per li ca-li-gnai-re dóu

f p Cor finau

bèu I'a ges de niue ni de toum-bèu, I'a ges de niue ni rall: de toumbèu.

COR FINAU.

All° brillante.

D. Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi - tò - li! Cinq cènts an,

1r T. Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi - tò - li! Cinq cènts an,

2e T. Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi - tò - li! Cinq cènts an,

B. Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi - tò - li! Cinq cènts an,

cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e terne regò-li,

cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e terne regò-li,

cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e - ter - ne re -

cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e-terne regò-li,

Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e- terne re-gò-li, Di pouë -

Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e- terne re-gò-li, Di pouë -

gò - li, La glòri es l'e- terne re-gò-li, Di pouë -

Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e-ter - ne, l'e - ter - ne re-

ff

to ma-jour! Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Ca-pi- tò - li!

ff

to ma-jour! Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Ca-pi- tò - li!

ff

to ma-jour! Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Ca-pi- tò - li!

ff

gò - li. Pe - trar-co, Pe - trar-co, mounto au Ca-pi- tò - li!

ff Pe trar-co, Pe trar-co, mounto au Capi -tò - li!

ff Pe trar-co, Pe trar-co, mounto au Capi -tò - li!

energico.

ff Pe trar-co, Pe trar-co, mounto au Capi -tò - li!

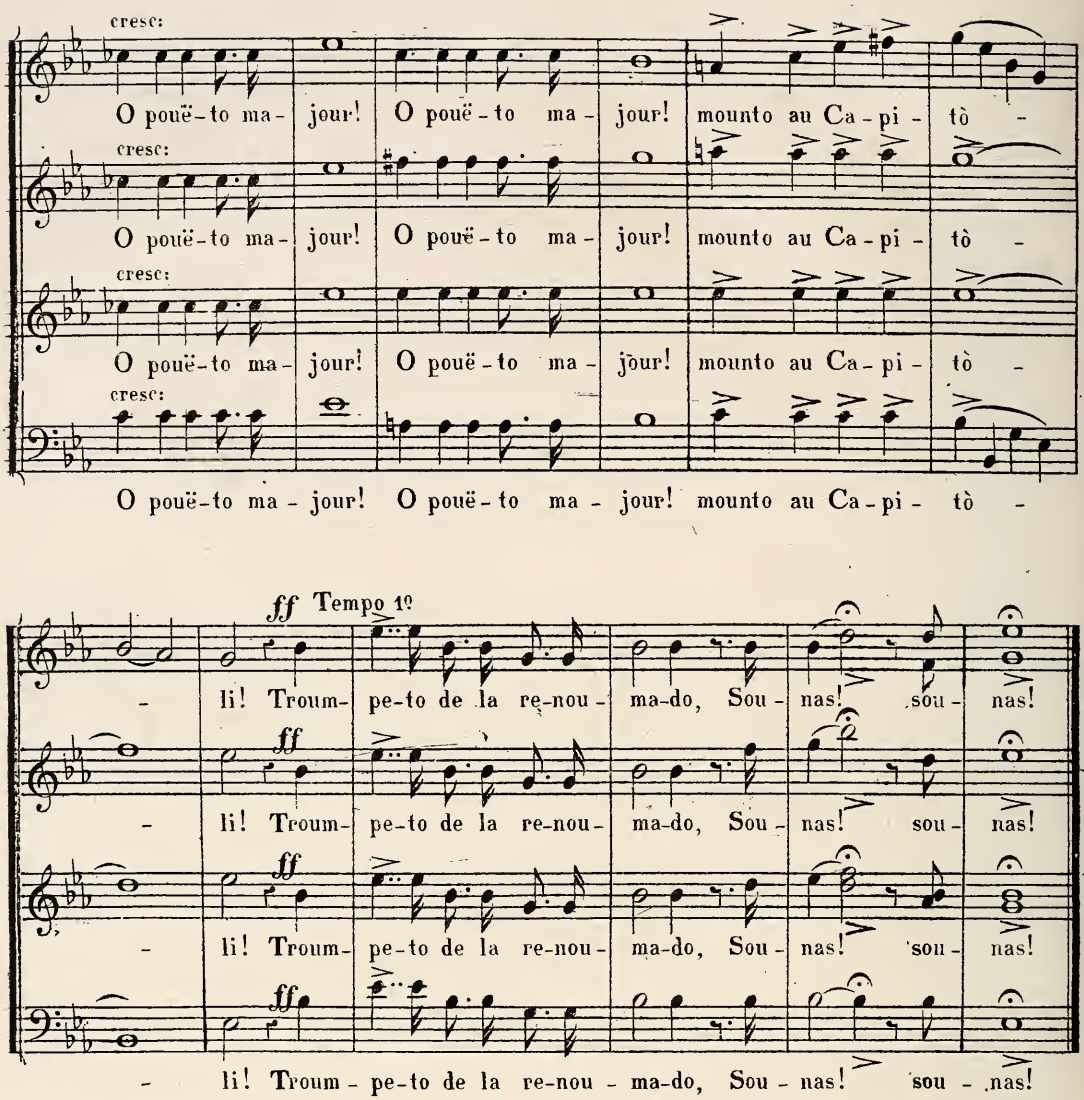
ff mounto au Capi - tò - li! mounto au Capi - tò - li!

Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi -tò - li!

Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi -tò - li!

Pe- trar-co, Pe- trar-co, mounto au Capi -tò - li!

mounto au Ca-pi - tò - li! mounto au Capi - tò - li!



CANTATE A PÉTRARQUE

CHŒUR.

Sonnez, trompettes de la renommée! Peuples, battez des mains! Pétrarque arrive le front couronné (de lauriers). Toi, sa tant aimée, Laure, souris à ton amant!

Vêtu de la robe de pourpre et le manteau d'or sur l'épaule, rentre dans la cité papale, toi, le fils du pays latin, en triomphateur, en citoyen!

Dans Avignon, en Italie, tant qu'il y aura de belles filles, tant que la poésie vivra, nous chanterons avec frénésie tes Sonnets, tes fières Chansons!

Maître, la Provence t'embrasse! Devant tes rayons l'ombre se déchire, car pour les hommes de ta race, pour les amoureux du beau, il n'y a point de nuit ni de tombe.

CHŒUR FINAL.

Pétrarque, monte au Capitole! Cinq cents ans passent comme un jour; des grands poëtes la gloire est l'éternel festin.

Imp. TRINOCQ rue Albouy 23.

de G.-F. Imbert, chantée à l'Hôtel de Ville par les élèves du Conservatoire d'Avignon sous la direction de M. G.-F. Imbert.

Concert sur la place de l'Horloge, par la musique des pontonniers.

Grande retraite aux flambeaux (*Pécoulado*), par les musiques municipales et du régiment des pontonniers.

Dimanche 19 juillet, à huit heures du matin, messe solennelle sur la place du Palais des Papes; bénédiction des récompenses. L'Orphéon et les musiques militaires concourront à cette solennité à laquelle assisteront les autorités, les membres du jury, les délégués des sociétés savantes, etc.

A quatre heures de l'après-midi, grande cavalcade historique de bienfaisance, représentant la marche triomphale de Pétrarque, allant recevoir la couronne au Capitole.

Le soir, à neuf heures, au théâtre, représentation de gala, en l'honneur de Pétrarque par plusieurs célébrités parisiennes.

Fêtes populaires et réjouissances publiques à la porte de l'Oulle.

Eclairage électrique de l'antique Palais des Papes.

Illumination de l'avenue de la Gare et de la place de l'Horloge.

Lundi, 20 juillet, à huit heures du matin, grand concours d'orphéons, de musiques d'harmonie, de fanfares et de tambourins.

Un grand nombre de médailles d'or, d'argent, vermeil, bronze, sera distribué.

A quatre heures de l'après-midi, jeux floraux sur la place du Palais des Papes, concours littéraires des fêtes de Pétrarque.

Des prix et mentions consistant en objets d'art, fleurs, couronnes, médailles d'or, vermeil, argent et bronze seront décernées aux meilleures pièces adressées au concours de poésies provençales, italiennes, françaises et au concours historique, ouvert en l'honneur du cinquième centenaire de Pétrarque.

A quatre heures, courses de taureaux à l'île de Barthelasse. Joûtes sur le Rhône.

A la même heure, farandoles : Provençaux et Provençales parcourront les divers quartiers de la ville.

A neuf heures, grande fête de nuit sur le Rhône.

Gondoles vénitiennes, jets de lumière électrique, réjouissances publiques, illuminations de la porte de l'Oulle et de la place de l'Horloge.

Les jeunes gens de la ville d'Avignon organisent, avec le concours de la municipalité, une superbe cavalcade historique au profit des pauvres, représentant le cortége du couronnement de Pétrarque à Rome, en l'an 1341.

DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE[1]

ENDANT que l'esprit mène joyeuse vie en France, le génie meurt de faim en Angleterre et en Allemagne. Weber, créateur de l'opéra fantastique, termine ses jours dans le besoin. *Euriante* est surnommée l'*Ennuyante*. Obéron ne réussit pas. — Weber, comme compositeur de musique de piano, obtenait-il plus de succès de son vivant? Non. Genève dormait à l'audition du *Concerststück*. Les opéras de Franz Schubert, mal accueillis à Vienne, ne furent pas tous représentés. Un seul de ces ouvrages fut gravé récemment; parvint-il au théâtre? Le reçut-on mieux? Je l'ignore. S'il eût été applaudi, je le saurais.

Comment des compositeurs de la valeur de Weber, de Schubert, ne peuvent-ils pas, lorsqu'ils sont assez heureux pour mettre le pied sur les planches, s'y maintenir ? Comment *la Vestale*, *Olympie*, *Fernand Cortez*, *Joseph*, *Anacréon*, *Œdipe à Colone*, *Guillaume Tell*, *Fidélio*, ne demeurent-ils pas au répertoire? Comment Spontini, Méhul, Cherubini, Sacchini, Gluck, Rossini, Beethoven, sont-ils obligés de céder le pas aux premiers venus ? Accusera-t-on aujourd'hui ces maîtres de n'avoir ni talent ni intelligence? Non, certes. Leur insuccès doit-il être atribué aux critiques de la presse, des artistes, du public ? Non, car nul ne songe à rabaisser leur mérite. Quel intérêt aurait-on à maltraiter les morts? Faut-il s'en prendre à l'exécution? aux chanteurs?

(1) Voir le numéro du 15 juin.

aux choristes? à l'orchestre? à la mise en scène? aux costumes? aux décors? S'avisera-t-on d'avancer que ce qui était beau pour nos aïeux ne l'est plus pour nous? que le goût change? Mais si le goût change, le beau ne change pas. Le splendide est toujours le splendide, indépendamment de l'opinion qu'on peut en avoir. Je pense donc qu'il faut chercher ailleurs que dans l'insuffisance musicale la cause de la défaveur dont maints opéras ont à souffrir. Cette cause, je crois la découvrir dans les livrets grelottants imposés par les directeurs aux compositeurs, et que ceux-ci acceptent avec un déplorable empressement. Se figure-t-on quelque chose de plus insipide que *Moïse?* Imagine-t-on un canevas plus défavorable que celui de *Guillaume Tell?* Supporte-t-on le scénario d'*Œdipe à Colone?* Assistera-t-on sans bâillements à la représentation de *Fidélio?* Le *Joseph* d'Alexandre Duval ressemble-t-il à une merveille? *Alceste*, *Armide*, *Orphée*, *Iphigénie en Tauride*, sont-ils acceptables? Un seul de ces ouvrages ferait-il recette? Obtiendrait-il une série de cinquante représentations? Aurait-il seulement un succès d'estime? Le public a déjà répondu plus d'une fois à ces interrogations, et sa réponse, récemment encore, fut que la tragédie lyrique l'ennuie, et que les Grecs et les Romains, avec la physionomie d'emprunt que leur a donnée le dix-septième siècle en France, l'agacent, le crispent affreusement.

Les trois actes de doléances dont se compose *Alceste* l'assomment; les lamentations d'Orphée et le rôle ridicule de l'Amour lui déplaisent souverainement; le style outrageant appliqué à ces beaux sujets, mal développés, et dont on change souvent le dénouement, témoins : Orphée, Alceste, lui semble bouffon; les fadeurs rimées, dont ils sont bourrés, le portent à l'hilarité. D'ailleurs, toutes ces anciennes histoires remaniées par la plèbe littéraire, il les connaît, il les sait par cœur, et, ce qu'il y a de pis, il en a perdu le sens. Pour lui, l'Olympe est un ciel de carton; les foudres de Jupiter ont fait leur temps; les arrêts du Destin n'ont plus cours; le dogme de la fatalité est absurde. Après Jésus-Christ prêchant le sacrifice par l'exemple, après Luther proclamant la liberté d'examen, après Voltaire interpellant la foi et tâchant de la rendre tributaire de la raison, après 1789 s'insurgeant contre les priviléges, contre la noblesse, contre la royauté, et prenant pour devise : *Liberté, égalité, fraternité;* retournera-t-il au paganisme? retournera-t-il à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, à Aristophane? demandera-t-il des émotions à Prométhée, à Iphigénie, à Œdipe? Après Shakespeare, admettra-t-il encore la tragédie et la comédie, la séparation du rire et des larmes?

Entre 1787, année où fut représenté *Don Juan*, à Prague, et le 29

février 1836, date du jour où *les Huguenots* firent leur apparition à l'Académie royale de Musique, je ne compte guère que deux opéras, le *Freyschütz*, dont Berlin eut la primeur le 18 juin 1821, et *Robert le Diable*, donné à Paris le 21 novembre 1831, qui s'aventurent aux abords du drame, et qui, dans le genre romantique, fantastique, sérieux et grandiose, tournent entièrement le dos à la tragédie, à la comédie. En dépit de leurs défauts, et ces défauts sont nombreux, le *Freyschütz* et *Robert le Diable* jouent, entre *Don Juan* et *les Huguenots*, le rôle de trait d'union. Mozart et Meyerbeer se résument, l'un dans *Don Juan*, l'autre dans *les Huguenots*.

Chose étrange! la naissance de Meyerbeer suit de près la mort de Mozart, arrivée le 5 décembre 1791! La Providence plaçait-elle à dessein le berceau du juif à côté de la tombe du chrétien, et le fils d'Israël devait-il ramasser le flambeau échappé aux mains défaillantes du catholique? On serait tenté de le croire. Mozart et Meyerbeer, si différents, si opposés même par la nature de leur génie et de leur talent, se rencontrent sur un terrain commun : le drame. A quarante-neuf ans d'intervalle, Meyerbeer succède à Mozart, *les Huguenots* continuent *Don Juan*. Giacomo prolonge, en l'élargissant, la voie ouverte par Wolfgang. Et cette voie est la bonne.

Le drame s'impose à la France, à l'Italie, à l'Allemagne. Tout ce qui n'est pas lui ne vit qu'à moitié. Même dans ses tentatives les moins réussies, il offre une variété dont la foule est friande. On le combat encore, mais mollement; les masses penchent visiblement de son côté; les classiques les plus obstinés se voient forcés, sous peine de choir, de lui faire place à leurs placides foyers, où le peu de flamme qui brille vient de lui.

Aujourd'hui, ces trois sœurs toujours en guerre : les écoles italienne, allemande et française l'accueillent à l'envi et le traitent en prince. L'esprit, la mélodie, la déclamation, séparés, ne captivent plus suffisamment les masses cherchant la vie réelle jusque dans les plaisirs de l'intelligence, et voulant être égayées et charmées, amusées et intéressées, touchées et terrifiées presqu'au même moment. Au mouvement des passions, elles demandent que le théâtre joigne le mouvement des événements; outre la beauté poétique, la vérité des caractères, des types, l'affirmation de l'idée, elles exigent la magnificence du spectacle, l'exactitude des costumes, la splendeur des décors, l'effet de la mise en scène. Shakespeare allemanisé, italianisé, francisé, triomphe petit à petit des guerres occultes ou déclarées; son système, outrageusement critiqué, prévaut; c'est tout naturel : il a la vérité pour lui. La musique n'est

pas la dernière à profiter des avantages que présente la forme où vont se rencontrer pêle-mêle les vertus, les vices, les défauts, les travers, les ridicules, les tendances diverses de la grande famille humaine. Mozart écrit *Don Juan;* Meyerbeer compose *les Huguenots*, et l'artiste d'instinct et l'artiste de volonté, deviennent les disciples de Shakespeare.

En matière lyrique, la France ne vise plus uniquement à l'esprit; l'Italie rêve quelque chose à côté de la mélodie; l'Allemagne, enfermée dans la déclamation comme dans une tour, songe à en sortir. Elle enfanta Beethoven, génie de la trempe de Shakespeare, mais qui, absorbé par la symphonie, n'a pas, à l'opéra comme à l'orchestre, ses coudées franches. Weber, chevaleresque, amoureux, fantastique, gracieux, énergique, est Allemand par ses prédilections pour les légendes, germain et oriental par ses créations musicales. Prétendant rester Allemand, toutefois, il gourmande Meyerbeer dans les lettres qu'il lui écrit; il l'accuse de devenir trop Italien, et de gâter son talent en suivant les traces de Rossini. Weber, très exclusif, ne comprend pas quel but Meyerbeer poursuit; il vit dans une sphère, relativement un peu bornée; il ne s'aperçoit point que Meyerbeer laisse pousser ses ailes, et que ces ailes acquerront un jour assez d'envergure pour toucher fraternellement le front de Shakespeare et celui de Mozart. Au fond, Meyerbeer n'est ni Allemand, ni Italien, ni Français; il est tout cela et quelque chose de plus encore : Meyerbeer. C'est un philosophe, un érudit; il a étudié l'homme dans l'histoire, et il le sait. Comme Augustin Thierry, il a fréquenté les siècles écoulés; comme Michelet, il évoque le passé et le fait revivre; comme Hugo, il connaît à fond le moyen âge; comme les Orientaux, il raffole du merveilleux; il n'est pas éloigné de croire aux contes dont il devient l'écho lyrique; toutes les passions lui sont familières; les religions jalouses, semblent avoir mis sur son cerveau leurs différentes et formidables empreintes. Meyerbeer, de par sa vaste intelligence, initie sa muse au catholicisme et au protestantisme, ces frères ennemis. On n'exagéra rien lorsqu'on prétendit que Meyerbeer avait composé, pour *Robert le Diable,* de la musique catholique, et, pour *les Huguenots*, de la musique protestante. Écoutez, au cinquième acte de *Robert*, le chœur des moines; écoutez, au premier acte des *Huguenots*, le fameux *Piff, paff*, de Marcel, et dites-moi si le fanatisme religieux, catholique ou protestant, a jamais rencontré une interprétation plus juste.

Bertram, Alice, Robert, types immortels, représentent l'idée fondamentale du catholicisme; Marcel, Valentine, Raoul, autres types gigantesques, résument l'esprit de la Réforme. Bertram, c'est Satan; Alice

c'est l'ange gardien ; Robert, c'est l'homme toujours flottant entre le bien et le mal; Marcel, c'est le pasteur soldat, combattant à coups de Bible et d'épée; Valentine, c'est le divorce justifié par l'amour; Raoul, c'est l'image vivante de l'esprit nouveau ne reculant ni devant les devoirs, ni devant les supplices imposés par la conscience. Derrière Bertram, Alice et Robert, j'aperçois vaguement le pape adossé à l'église; derrière Marcel, Valentine et Raoul, je vois Luther appuyé au temple; la prière plane dans *Robert*, le choral éclate dans les *Huguenots*.

La préoccupation constante de Meyerbeer était de terminer, à son avantage, la querelle des écoles allemande, française et italienne, en les obligeant à se réunir dans la même partition. Cette tentative demeura sans résultat. Si les ménages à trois réussissent parfois, ce n'est pas dans l'art qui n'entend rien aux concessions. Chacune des écoles précitées prêcha pour son saint, et leur réunion forcée, accidentelle, ne servit qu'à mieux faire sentir, à mieux mettre en évidence la divergence de leurs tendances respectives. Si Meyerbeer, au lieu de s'adresser à leurs personnes, eût interrogé leurs âmes, peut-être serait-il parvenu à les unir plus intimement; quoi qu'il en soit, l'opération sera éternellement difficile, parce que les âmes sont individuelles et qu'il n'existe pas de creuset où elles s'amalgament. En définitive, et j'en ai fait l'observation ailleurs, ce n'est pas l'âme de telle ou telle nation qu'il faut incarner, c'est celle de l'humanité. Entre l'Allemagne, la France et l'Italie, l'entente est possible, la fusion ne l'est pas. La gaieté et la volupté effarouchent la profondeur; la facilité et la mollesse se moquent du travail, lequel veut toucher le fond des choses; l'observation superficielle méprise la persévérance; le savoir importune l'instinct; le rivage trouve l'Océan trop remuant; la plaine se plaint de la hauteur des monts; le passereau dénigre l'aigle. C'est la lutte interminable de *Moins* contre *Plus;* mais c'est aussi, c'est surtout la dispute féconde des génies. J'aime ces combats sublimes des civilisations travaillant à la suprématie des peuples les uns sur les autres, à la gloire et au bonheur de tous. Quel est celui de ces titans qui escaladera le ciel, qui dérobera le feu sacré? Il importe peu; et pourvu que Prométhée ne succombe pas, il n'y a aucun inconvénient à ce que chacun des lutteurs ait son heure de triomphe dans l'ascension générale : les peuples, comme les époux, se complètent l'un par l'autre.

Lorsque, des sommets dont je me plais à gravir la cime pour contempler l'art dans son étendue, je baisse les yeux sur les villes et les capitales, j'y remarque deux cours d'eau fort distincts : un fleuve, un ruisseau; le premier descend à la mer, le second se perd dans un cloaque; le

premier est l'image de l'art aspirant à se mesurer avec l'infini, le second est l'ignoble parodie du beau, l'immonde caricature qui flatte les instincts dévergondés de la populace intellectuelle des rues et des salons. De rares compositeurs s'aventurent sur le fleuve aux vastes ondes, gagnent l'Océan et s'y hasardent ; d'autres suivent le ruisseau, y piétinent, s'y crottent et vont tomber dans le grand collecteur où ils s'embourbent. Or, si quelques promeneurs fréquentent les rives du fleuve, la majorité, — triste constatation ! — court le long du ruisseau, reçoit des éclaboussures, se tient les côtes et élargit sur sa bouche, aux lèvres épaisses, le rire hébété du mardi-gras. Nul ne revient très propre de cette excursion carnavalesque, mais on a partagé un instant les plaisirs grossiers de la multitude, et on est ravi, en revenant chez soi, d'apprendre à sa mère et à ses sœurs comment on se divertit dans ce que, par une flatterie insigne, Alexandre Dumas appela le demi-monde.

Quel spectacle navrant! ces auteurs dégradés, ces paroliers va-nu-pieds, ces musicailleurs émérites, ces indignes parodistes qu'on devrait couvrir de huées et de sifflets, ces ivrognes de la pensée qui font du bruit dans la civilisation comme les gamins casseurs de vitres dans la cité, ces hontes vivantes dont le métier est de tout pervertir et de sécher en nous la sève généreuse dont le créateur remplit le cœur des créatures, ces malheureux qui ramassent l'or jusque dans la vase et acquièrent la fortune par des infamies dont le bon sens, la pudeur et l'honnêteté auraient dû depuis longtemps faire justice, ces gens qui se croient drôles parce qu'ils abrutissent le siècle, ces misérables qui glissent la dépravation dans l'oreille, puis dans la pensée, puis dans les sens de la jeunesse, ces passants déplorables, gorgés de succès scandaleux et d'écus, ces tristes hères enfin prennent un à un les types de l'antiquité, les obligent à descendre de leur piédestal et les roulent dans leur fange avec une satisfaction hideuse. La dépravation s'échappe de ces hommes comme le jet de champagne d'une bouteille à peine débouchée. Tant pis pour vous, si vous vous trouvez dans le voisinage. Allez changer de toilette et ne vous plaignez pas. N'ayez même pas l'air mécontent : on vous appellerait un misanthrope ; on vous raillerait implacablement ; vous feriez tache au milieu de votre entourage momentané ; et si vous aviez le moindre haussement d'épaules devant ces élucubrations que l'esprit fuit comme la peste, on vous traiterait de jaloux, d'envieux, et vous vous attireriez un mauvais parti. Oui, on vous appellerait un Don Quichotte si vous prétendiez préserver de la souillure contemporaine Hélène, Calypso, Marguerite, Orphée, Faust, Méphistophélès, Galathée, créations adorables qu'on salit à plaisir comme si on ne voulait laisser subsister rien de poé-

tique et de grand dans le souvenir des hommes. Bizarre contradiction ! Qu'un drôle se permette, dehors, un geste indécent, on le jette au violon ; qu'un auteur quelconque étale sur les planches le dévergondage le moins vêtu, on l'applaudit, on le paye bien, et le feuilleton lui crie : bravo ! Nos écrivassiers dramatiques confondent évidemment la brutalité avec la verve, la grossièreté avec l'esprit, le poivre avec le sel. Pourquoi personne n'a-t-il le courage de le leur dire?

Ce régime va-t-il durer ? Ne se présentera-t-il pas quelque âme honnête pour arrêter la démoralisation qui, du théâtre, se précipite sur nous en cascade, nous inonde, nous submerge? Après des événements qui rendent si nécessaires la force morale, la dignité, la grandeur d'âme, l'élévation de la pensée hésitante ou flétrie, nous replongera-t-on dans cette littérature basse, érotique, malsaine, qui a pour chantres d'effrontés saltimbanques? Non, non! C'est impossible. Il faut que l'indignation se montre et qu'elle flagelle tant d'odieux excès; il faut que la presse soit inflexible envers ceux qui ne craignent pas d'essayer sur le public, dont s'encombrent chaque soir nos salles de spectacles, des poisons qui ne pardonnent pas. Allons ! critiques vigilants et loyaux, taillez vos plumes et piquez ces braves sires jusqu'à ce qu'ils crèvent ou changent de route; allons ! mères de famille, donnez à vos fils le goût et le respect des nobles œuvres, infiltrez-leur la vénération des grandes choses, des grands hommes, des grands principes, des grands sacrifices; occupez-vous moins de leur bien-être et plus de leurs mœurs; allons ! artistes vaillants, à l'œuvre ! Remorquez toute cette foule qui se noie ! A l'œuvre ! vous dis-je ; menez cette tourbe sur la montagne; fondez la calotte de plomb qui pèse sur ces têtes, brisez les entraves qui garrottent ces intelligences, dessillez ces yeux, accoutumez-les à la lumière céleste. L'humanité sombre ! A la rescousse ! marchez devant, et le monde, abêti et hagard, vous suivra, maîtres !

Assez d'abrutissement ! assez de honte! Obligez-nous à retourner à la beauté chaste et délaissée ! Sortez-nous de cet enfer ! Tirez-nous de l'abject, retrempez-nous dans le sublime ! Faites-nous pressentir la splendeur sacrée des cieux ! Le théâtre ne doit pas détruire, il doit fonder ; il ne doit pas énerver le public, il doit lui infuser de nouvelles forces; il ne doit pas s'ensevelir dans la matière, il doit s'épanouir dans le rayonnement. Chers artistes, frères que j'aime, chercher le vrai, le trouver, le traduire, est pour vous une question de conscience, pour vos productions, une question d'avenir, pour la civilisation, une question de niveau : créez donc assez de beaux ouvrages pour qu'il n'y ait plus de

place pour les turpitudes qui nous affligent, et que votre souffle puissant balayera enfin quand vous le voudrez fermement.

Et vous que je vénère, chantres de l'antiquité, représentants illustres de l'école française, Lulli, Rameau, Gluck, Méhul, et toi, suave Pergolèse, et toi, toi qui mis un abîme entre le théâtre ancien et le théâtre moderne, ô naïf Mozart ! et toi, Beethoven, prêtre de la nature, prêtre de la fraternité, prêtre de l'infini; et toi, l'Albert Dürer, l'Hoffmann de notre art, ô Weber ! et toi, le Racine, le Bernardin de Saint-Pierre de la musique, ô Mendelssohn ! pourquoi vos ouvrages dramatiques, tant prônés, tant admirés, ne forment-ils pas un répertoire que la critique, le public et les artistes iraient étudier ? Pourquoi Paris ne possède-t-il pas une salle qu'on pourrait nommer la salle des génies, sorte de Panthéon où les âmes des morts illustres apparaîtraient à tour de rôle et se manifesteraient dans leurs meilleures créations? Pourquoi cet immense flamboiement enfermé dans les bibliothèques ne s'étendrait-il pas incessamment sur les générations successives, préparant ainsi l'immortalité de l'avenir par l'immortalité du passé ? Pourquoi ? Hélas ! parce qu'on dépense sans y regarder des milliards pour détruire les peuples les uns par les autres, et qu'on regarde à quelques millions dès qu'il s'agit d'instruire les nations et de les mettre à même de s'inoculer, avec l'instruction, avec l'admiration et la pratique du beau, la vraie et saine liberté !

Si j'étais gouvernement, s'écriait un enfant, je mangerais des confitures.

Pauvre petit ! si j'étais gouvernement, moi, je voudrais faire des hommes, et je ne reculerais devant aucun sacrifice pour propager la science, les beaux-arts et les lettres, ces degrés par où montent les esprits pour se glisser jusqu'à Dieu, c'est-à-dire jusqu'à la lumière sans ombre !

LOUIS LACOMBE (1).

(1) Ce fragment et le précédent font partie de l'ouvrage intitulé : *Philosophie et Musique.*

ANDRÉ PHILIDOR [1]

ARRIVÉ en Hollande, Philidor se mesura avec les premiers joueurs de ce pays, et aussi avec l'Arabe Philippe Stamma, dont la renommée était alors européenne; il compléta ainsi son talent, déja si remarquable. En 1748, il était à Aix-la-Chapelle, où il rédigea sa fameuse *Analyse du jeu des échecs*. Lord Sandwich, qui avait entendu parler de lui et qui désirait le connaître, l'ayant, à ce moment, invité à venir le trouver au camp de l'armée anglaise, massée entre Bois-le-Duc et Maëstricht, il s'y rendit, et joua avec le duc de Cumberland; celui-ci, non-seulement souscrivit personnellement à son ouvrage, mais encore lui procura un nombre considérable d'autres souscriptions, qui lui permirent de le publier à Londres, lorsqu'il y fut l'année suivante (1). Philidor n'obtint pas moins de succès en Angleterre qu'il

(1) Voir le numéro du 15 juin.

(1) Fétis, toujours prêt à contredire les gens qui ont raison et à contester les faits même les plus évidents, avait mis en doute, dans la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, l'existence de cette première édition de l'*Analyse du Jeu des Échecs*, publiée en français, à Londres, en 1749, et, dans sa seconde édition, il dit que c'est parce qu'il ne l'avait vue citée dans aucun catalogue. S'il y avait tenu beaucoup, il aurait certainement pu recevoir, dans un dépôt public, communication de l'édition originale de l'*Analyse* de Philidor, ou tout au moins de la seconde, dans la préface de laquelle les lignes suivantes l'auraient éclairé d'une façon certaine : — « La France a possédé dans tous les temps d'excellents joueurs, mais ils ont négligé de nous faire part de leurs découvertes ; et je crois être le premier de ma nation qui ait mis au jour la théorie et la vraie pratique de ce jeu. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première est une *réimpression de l'édition de 1749*, avec les corrections

n'en avait obtenus en France et en Allemagne, et ces succès devaient d'autant plus le flatter que l'Angleterre, on le sait, est la terre classique des échecs. Mais sa renommée s'étendait à ce point que le grand Frédéric le fit appeler à Berlin, non pour jouer avec lui, car l'amour-propre de ce prince eût peut-être été froissé d'une défaite, mais pour le faire jouer avec un certain juif qui passait pour être d'une grande force, et que Philidor, qui s'était rendu à cette invitation, battait facilement en lui rendant un cavalier. Philidor joua souvent aussi, devant le roi, avec le marquis de Varennes, auquel il faisait le même avantage.

Il retourna ensuite en Angleterre. Il est probable, cependant, que durant cette longue absence de son pays, Philidor ne s'occupa pas exclusivement d'échecs, et qu'il songea aussi à fortifier ses facultés musicales. Laborde nous dit : — « Son goût se forma dans ce voyage, en entendant les ouvrages des meilleurs maîtres de l'Italie. » Pour que Philidor pût revenir en France, en 1754, avec un talent si formé, si souple, si sûr de lui-même que celui qu'il déploya dès ses débuts au théâtre, peu d'années après, il faut, en effet, et qu'il ait beaucoup entendu, par conséquent beaucoup profité, et même beaucoup travaillé, quoique ne produisant pas pour le public. J'ajouterai que ce n'est pas la seule audition d'œuvres italiennes qui dut développer considérablement son talent musical, bien que l'influence du style italien soit évidente sur la plupart de ses œuvres; mais je ferai remarquer que Philidor séjourna justement à Londres à l'époque des dernières années de l'existence de Hændel et des grands succès qu'obtenaient les admirables oratorios de ce maître immortel. L'audition fréquente et l'étude de ces œuvres ne durent pas être sans profit pour lui, et lui valurent peut-être cette fermeté de style, cette grandeur de conception, cette richesse orchestrale qui frappèrent plus tard les oreilles parisiennes, et qui lui firent une place tout à fait à part

et observations nouvelles; l'autre renferme une suite de fins de parties utiles et même nécessaires à connaître, ainsi que nombre de débuts nouveaux. »

Beaucoup d'éditions françaises de l'*Analyse du Jeu des Échecs* ont été faites, soit en France, soit à l'étranger : Londres, 1749, in-8°; — Amsterdam et Leipzig, 1752, in-8°; — Londres (Hollande), 1752, in-8°; — Leipzig, 1754, in-8°; — Paris, 1757, in-12; — Paris, 1762, in-8°; — Londres, 1767, in-8°, — Londres, 1777, in-8° (avec un superbe portrait dessiné et gravé par Bartolozzi); — Londres, 1790, 2 vol. in-8°; — Paris et Strasbourg, an XI (1803), in-18 (avec portrait); — Paris et Strasbourg, 1812, in-12; — Paris, 1820, in-18; — Philadelphie, 1821, in-18; — Paris, 1830, in-18 (avec portrait); — Paris, 1844, in-18; — Paris, 1844, in-12; — Paris, 1848, in-12. Les meilleures de ces éditions sont celles de Londres, 1777, et de Philadelphie, 1821. On peut consulter à ce sujet la *Bibliographie anecdotique du Jeu des Échecs*, par M. Jean Gay. (Paris, Jules Gay, 1864, in-12). Je crois qu'en ces dernières années, il s'est fait encore, à Paris, une ou deux éditions de l'*Analyse* de Philidor, qui est restée, après plus d'un siècle, un ouvrage classique en son genre.

auprès de Duni, de Monsigny et de Grétry, avec lesquels on peut dire qu'il fonda l'Opéra-Comique français, mais qui lui étaient de beaucoup inférieurs sous ces divers rapports. L'observation que je présente ici n'a jamais été faite, mais je crois fermement que le séjour prolongé de Londres a influé d'une façon considérable sur l'avenir musical de Philidor.

Des traditions de famille veulent qu'il ait écrit, à Londres, en 1753, une musique nouvelle pour l'ode à sainte Cécile de Dryden, déjà mise en musique par Hændel. M. Fétis nie ce fait, d'une part, parce qu'il lui semble que l'entreprise de Philidor eût été outrecuidante, ensuite parce qu'il affirme n'en avoir trouvé mention dans aucun des auteurs qui ont traité de l'histoire de la musique en Angleterre à cette époque. Je ne prendrai pas parti dans cette querelle ; mais je ferai pourtant observer que, en dehors de l'affirmation du fils de Philidor, nous avons celle de Laborde, qui certainement n'a pas dû inventer le fait, et qui dit en propres termes : — « Il essaya ses forces à Londres en 1753, où il mit en musique l'ode de Dryden, en anglais, dédiée à sainte Cécile. Le fameux Hændel trouva ses chœurs bien fabriqués, et dit seulement qu'il manquait encore de goût dans les airs. » Ne peut-on croire que Philidor a effectivement mis en musique l'ode de Dryden, mais sans aucun désir de publicité et seulement pour s'exercer, qu'il se soit mis en rapport avec Hændel, qu'il lui ait fait entendre son ouvrage, qu'il lui ait demandé son avis, et que celui-ci le lui ait donné tel que nous le rapporte Laborde ? Ce n'est là qu'une conjecture ; mais, à tout prendre, elle ne me paraît nullement inacceptable.

III

Enfin, après neuf ans d'absence, Philidor songea à rentrer dans son pays. C'est au mois de novembre 1754 qu'il revint à Paris (1). Evidemment il était bien décidé, cette fois, à tenter la fortune artistique et à se lancer dans la carrière. Mais peut-être son ambition était-elle trop prompte à s'échauffer, car on raconte que, l'emploi de maître de la chapelle du roi se trouvant vacant en ce moment, Philidor conçut le projet de l'obtenir ; pour cela, il écrivit un grand motet sur les paroles : *Lauda Jerusalem*, et le fit exécuter au Concert spirituel, le 2 février 1755, en présence du roi et de la reine. Mais Philidor, à cette époque, n'était

(1) Je prends cette date dans la notice publiée par *le Palamède*.

âgé que de vingt-huit ans, et, de quelque talent qu'il fît preuve, sa personnalité, à lui débutant, devait évidemment s'effacer devant les titres d'artistes posés depuis longtemps et qui avaient des droits acquis. Au surplus, il paraît que le style de ce morceau, complètement écrit dans la forme italienne, déplut considérablement à la reine, qui ne manquait pas une occasion de se prononcer contre ce genre de musique. Il avait donc toutes les chances contre lui, et vit confier à un autre l'emploi qu'il convoitait.

Il tourna alors ses vues du côté du théâtre ; mais, là encore, il devait rencontrer de graves difficultés. — « En 1757, nous dit Laborde, il essaya de composer un acte d'opéra ; mais Rebel (alors directeur) refusa de le donner, en lui disant qu'on ne voulait point introduire d'airs dans les scènes. En 1758, ayant fait quelques airs pour *les Pèlerins de la Mecque,* à l'Opéra-Comique, Corbi, directeur de ce spectacle, lui proposa d'entreprendre un ouvrage. On lui donna le poëme de *Blaise le Savetier,* qui fut joué avec le plus grand succès à la foire Saint-Laurent, en 1759. »

Je ne m'attarderai pas à discuter ici avec Fétis, qui, là comme ailleurs, et sans donner aucune preuve contraire, conteste purement et simplement les assertions de Laborde. Or, au point de vue général, j'ai remarqué que Fétis est presque toujours dans l'erreur lorsqu'il contredit son devancier, et dans le fait présent, Laborde ayant été le premier biographe de Philidor, ayant écrit sa notice du vivant de celui-ci, avec qui il était en excellentes relations, de qui il a peut-être reçu des renseignements directs, me semble plus digne de confiance que Fétis, qui, écrivant soixante ans après, ne s'appuie sur aucun témoignage pour justifier son dire (1).

Toujours est-il que le véritable début de Philidor se fit le 9 mars 1759, par un joli petit opéra-comique en un acte, *Blaise le Savetier*, dont Sedaine lui avait fourni les paroles, et que ce début fut pour lui plein de bonheur et d'éclat.

Il y avait tantôt six ans — c'était le 30 juillet 1753 — que Dauvergne avait fait, à l'Opéra-Comique, alors dirigé par Monet, le premier essai

(1) Fétis dit simplement qu'aucun ouvrage portant le titre des *Pélerins de la Mecque* n'a été représenté à l'Opéra-Comique en 1758. La pièce, en trois actes et « en vaudevilles », n'était point nouvelle ; elle était de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, et avait été jouée pour la première fois à ce théâtre le 29 juillet 1726. On en aura sans doute fait une reprise en 1759, pour laquelle Corbi aura chargé Philidor de lui écrire quelques airs nouveaux. Je ne puis rien affirmer à ce sujet, mais je remarque que plusieurs contemporains citent Philidor comme ayant fait des airs pour *les Pélerins de la Mecque.*

d'un véritable opéra-comique, c'est-à-dire d'une pièce accompagnée de musique inédite, « mêlée d'ariettes nouvelles. » C'était une imitation française des « intermèdes » italiens que des chanteurs ultramontains avaient fait connaître à Paris avec tant de succès. Ce qu'on appelait alors *opéras-comiques* n'était autre chose que des parodies d'opéras (d'où le nom : opéras-comiques), dans lesquelles les couplets étaient chantés soit sur des airs connus, c'est-à-dire des vaudevilles, soit sur des morceaux tirés de l'opéra parodié. Pour faire la distinction, on qualifia les pièces du nouveau genre : pièces à ariettes. Ce n'est que plus tard, à partir de la fin du dix-huitième siècle, qu'une interversion complète eut lieu, et que l'on prit l'habitude d'appeler d'abord *pièces en vaudevilles*, puis *vaudevilles*, les pièces dans lesquelles on chantait des airs connus, tandis qu'on appliqua la qualification d'opéras-comiques aux anciennes pièces à ariettes, celles qui comportaient de la musique entièrement nouvelle. Depuis lors, cette double dénomination n'a plus changé. Mais il faut encore remarquer que les premières pièces à ariettes, celles dont, avec tant de succès, *les Troqueurs* donnèrent le premier modèle, contenaient généralement, avec les airs nouveaux, un certain nombre de couplets qui se chantaient sur de vieux vaudevilles, et qu'elles étaient, par conséquent, mêlées de musique ancienne et nouvelle. Beaucoup des livrets mis en musique par Duni, Monsigny, Philidor et Grétry sont dans ce cas.

Depuis longtemps déjà, la Comédie-Italienne, mentant à son titre, avait abandonné les comédies italiennes, et s'était mise à jouer des comédies françaises, des opéras-comiques (vaudevilles) et des ballets. Mais on a toujours aimé beaucoup la musique en France, et la Comédie-Italienne ne demandait pas mieux que de satisfaire le goût de son public, quoiqu'elle eût, à ce sujet, souvent maille à partir avec l'Opéra, qui ne supportait pas qu'on empiétât sur son privilége. C'est ce qui fait que, sans en arriver encore à donner des pièces du genre de celles qu'on appela plus tard pièces à ariettes, il lui arrivait souvent de jouer certains ouvrages mêlés de divertissements, de danses, de couplets, dans lesquels on faisait entrer à la fois de la musique connue et de la musique inédite. Ce n'est donc pas tout d'un coup et tout d'une pièce, on le voit, que fut créé le genre de notre opéra-comique, et il y avait près de quarante ans qu'il était en germe lorsqu'il prit corps et s'imposa par la force des choses.

Certains compositeurs distingués écrivirent, et quelques-uns en grand nombre, la musique d'ouvrages du genre de ceux que je viens de signaler. Mouret, qui fut si justement surnommé le *musicien des grâces*,

et qui obtint des succès à l'Opéra, fut longtemps attaché, à cet effet, à la Comédie-Italienne; j'ai réuni, pour ma part, les titres de plus de trente pièces écrites par lui pour ce théâtre, de 1718 à 1731 : *l'Amante romanesque*, — *le Naufrage au Port à l'Anglais*, — *l'Amour maître de langues*, — *la Désolation des deux Comédies*, — *le Procès des Théâtres*, — *Arlequin Pluton*, — *les Lunettes magiques*, — *la Foire renaissante*, — *la Fausse Magie*, — *les Aventures de la rue Quincampoix*, — *le Philosophe trompé par la nature*, — *le Triomphe d'Arlequin*, — *la Mode*, — *le May*, — *la Rupture du Carnaval et de la Folie*, — *les Amours de Vincennes*, — *Mélusine*, — *le Trésor supposé*, — *les Amans ignorans*, — *Arlequin Endymion*, — *la Fille inquiète*, — *l'Amante capricieuse*, — *Démocrite prétendu fou*, — *le Phénix*, — *le Triomphe de l'Intérêt*, — *le Je ne sçais quoi*, — *l'Amant déguisé*, — *le Jeu d'amour*, — *l'Empereur dans la lune*, — *Colombine mari par complaisance*, — *le Chaos*, — *le Berger d'Amphrise*. — Un autre musicien aimable, aujourd'hui bien oublié, Jean-Claude Gilliers, qui vivait dans le même temps que Mouret, écrivit aussi, non-seulement pour la Comédie-Italienne, mais pour l'Opéra-Comique, son rival, nombre d'ouvrages du même genre : *la Foire de Guibray*, — *le Tombeau de Nostradamus*, — *la Ceinture de Vénus*, — *Télémaque*, — *les Dieux à la Foire*, — *l'Amante retrouvée*, — *Sancho-Pança gouverneur*, — *la Nièce vengée*, — *la Comédie sans hommes*, — *la Fille sauvage*, — *le Pot-pourri comique*, — *Sophie et Sigismond*, — *la Première Représentation*, — *Lucas et Perrette*. Plusieurs autres compositeurs, moins féconds, suivirent Mouret et Gilliers dans cette voie : Labbé (*les Amours déguisés*), Delacroix (*Arlequin au Sabbat*), Quinault (*les Aventures du camp de Porche-Fontaine*), Aubert (*Arlequin Hulla*, *la Reine des Péris*, *Arlequin gentilhomme malgré lui*), Blaise (*les Fées rivales*, *le Génie de la France*, *les Ages en récréation*, *Amadis*, *les Muses*, *Alcione*), Desbrosses (*les Amusemens champêtres*, *le Mai*), etc.

Enfin Dauvergne vint... et le succès des *Troqueurs*, donnés par lui à l'Opéra-Comique, fut si éclatant, que ce théâtre ne songea qu'à le renouveler et à poursuivre un essai qui avait été si heureux. Duni, qui s'était fait une réputation en Italie, sa patrie, et qui était alors attaché à la cour de Parme, cour toute française, où on lui avait demandé un petit opéra sur paroles françaises, avait fait demander un poëme à Favart, qui lui avait envoyé *le Peintre amoureux de son modèle*. Ce petit ouvrage ayant été très bien accueilli à Parme, l'administration de l'Opéra-Comique avait fait demander à Duni s'il lui plairait de venir le monter à Paris. Le compositeur ne se l'était pas fait dire deux fois, et son œuvre

ayant obtenu un grand succès, il se fixa en France, écrivit une seconde pièce, *Nina et Lindor*, et devint l'un des fondateurs du nouveau genre. Un chanteur de l'Opéra-Comique, Laruette, dont le nom est resté le type de l'emploi connu d'abord sous la qualification de « rôles à tablier, » et qui était bon musicien, se mit aussi à composer des « pièces à ariettes, » et fit jouer en peu de temps *le Docteur Sangrado* (dont il écrivit la musique en collaboration de Duni), *le Médecin de l'Amour*, *l'Heureux Déguisement*, *Cendrillon;* le financier Laborde, qui se piquait aussi de composition, donna *Gilles garçon peintre*, *amoureux et rival*, et enfin Monsigny, qui était venu à Paris dans le but de se produire au théâtre, fit ses débuts par *les Aveux indiscrets.*

Pendant ce temps, la Comédie-Italienne suivait la même voie, mais par d'autres moyens ; c'est-à-dire que les pièces à ariettes qu'elle offrait à son public n'étaient point le fait d'auteurs français, et n'étaient que la traduction d'intermèdes italiens. Evidemment, les deux théâtres (car l'Opéra-Comique donnait aussi des traductions) avaient quelque peine à former un personnel de jeunes compositeurs capables de les fournir d'œuvres nouvelles et de ne les point laisser chômer. La Comédie-italienne donna donc successivement : *les Voyageurs* (*i Viaggiatori*), *la Servante maîtresse* (*la Serva padrona*), *Ninette à la Cour* (écrite en français, à Parme, par Duni), *le Maître de musique* (*il Maestro di musica*), *la Bohémienne* (*la Zingara*), *les Chinois* (*il Cinese*), *la Pipée* (*il Paratagio*), *le Charlatan* (*il Medico ignorante*).

Telle était la situation au moment où Monsigny et Philidor se produisirent presque simultanément et donnèrent, à un mois de distance, chacun leur premier ouvrage à l'Opéra-Comique. Le 7 février 1759, le premier faisait jouer à ce théâtre *les Aveux indiscrets*, et le 9 mars suivant, le second entrait en lice avec *Blaise le Savetier.* Tous deux obtinrent un grand succès, et, avec Duni, furent aussitôt les musiciens attitrés des deux scènes rivales. Grétry — il faut le remarquer — ne commença que dix ans plus tard, en 1769, grâce à l'appui et au dévouement de Philidor lui-même. Lorsqu'il vint, le genre était donc créé, florissant, et, s'il sut y faire preuve de génie, c'est une inexactitude néanmoins de le considérer, ainsi qu'on affecte de le faire parfois, comme le véritable et principal créateur de l'opéra-comique. Les vrais parrains de celui-ci, on ne saurait trop le répéter, sont Duni, Philidor et Monsigny.

La musique de *Blaise le Savetier* fit une profonde sensation, et l'apparition de cet ouvrage fut presque un événement. La main ferme et sûre de Philidor annonçait, du premier coup, un musicien d'une grande valeur et d'une instruction rare, et le public fut même tellement surpris

M.R LA RUETTE Role de la Bride,

dans le Maréchal ferand.

(Fac-Simile à l'eau-forte.)

que son étonnement ne fut pas sans quelque mécompte ; peu habitué à une nourriture aussi succulente, il ne s'y fit pas sans scrupule et sans hésitation. « La musique de *Blaise*, nous disent les frères Contant d'Orville dans leur *Histoire de l'opéra-bouffon*, quoique sçavante et pleine de feu, a paru aux connaisseurs trop uniforme; ils auroient souhaité un certain mélange de doux et de fort, de mouvement et de repos, qui est à l'égard des sons ce que la distribution de l'ombre et de la lumière est à l'égard des couleurs. » Voilà le jugement d'un simple dilettante. Un almanach spécial, *les Spectacles de Paris*, se borne à constater le succès éclatant et persistant de l'ouvrage : — « Tout ce qu'on peut dire de cet opéra comique, c'est que le public l'a vu soixante-huit fois sans se lasser, peut-être même, pourrait-on dire, chaque jour avec le mérite de la nouveauté. »

Voici maintenant l'appréciation d'un artiste, d'un musicien, onze ans après l'apparition de l'œuvre de Philidor. Dans un article de fond publié dans son *Journal de musique*, à la date de mai 1770, Framery, étudiant les progrès faits par la musique française depuis un certain temps, s'exprimait ainsi :

« ..... Les choses en étoient à ce point; la musique gagnoit chaque jour, on s'accoutumoit à l'entendre, ce qui aidoit à devenir capable de la sentir. La musique françoise étoit absolument discréditée, du côté qu'on appelle *le petit genre*, c'est-à-dire celui des grâces et de la gaîté. Ce qui existoit alors étoit véritablement un mélange très agréable de tournures françoises et de tournures italiennes. Notre musique étoit chose facile à chanter, mais c'étoit un assemblage informe, et l'harmonie n'avoit pas acquis autant de perfection que le chant. Un homme parut, dont le premier ouvrage sembla plus extraordinaire qu'agréable. Les oreilles, étonnées d'être remplies pour la première fois, se crurent assourdies. L'expression des paroles, rendue d'une façon nouvelle, ne fut point d'abord sentie. Parce que ce musicien transporta dans l'orchestre les passions qu'il avait à peindre, afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression; et parce qu'il ne s'astreignit point à donner à toutes ses ariettes la tournure quarrée et monotone d'une brunette ou d'une romance, on nia qu'il eût du chant. Tel est l'effet que produisit *Blaise le savetier* dans sa nouveauté. On n'étoit pas encore assez sensible à la musique, on n'étoit pas assez instruit de ses moyens pour tenir compte à cet auteur, autant qu'il le méritoit, des tableaux ingénieux qu'il avoit offerts, de l'emploi raisonné des instruments à vent qui n'avoient servi jusqu'alors que de remplissage, de la hardiesse avec laquelle il avoit osé le premier peindre les passions différentes et contrastées de cinq ou six personnes dans un même morceau de musique, sans confusion, sans embarras, sans jamais faire perdre à l'un d'eux le caractère qui lui avoit été donné. Nous avions des chœurs, nous avions des fugues, mais un quinque dialogué avec autant

d'esprit que de force d'harmonie, c'est ce dont on n'avoit l'idée ni en Italie ni en France. »

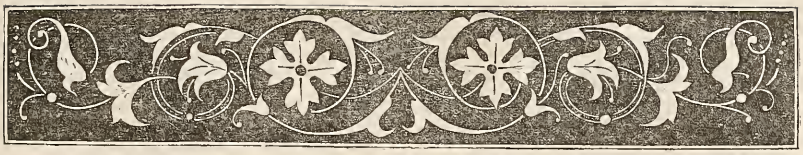
J'ai tenu à reproduire en entier ce paragraphe intéressant, parce que, d'une part, il résume et fait connaître d'une façon complète les éléments nouveaux que Philidor importa dans la musique théâtrale, et fait comprendre le caractère jusqu'à un certain point novateur de son talent; d'autre part, parce qu'il nous rend un compte exact des premières impressions du public à l'audition de la musique de ce maître; enfin, parce que le critique nous fait voir que les vrais musiciens lui tenaient compte de ses efforts et savaient très bien en apprécier la valeur et la portée. Et, à ce sujet, j'en reviens à mon premier dire : pour que le talent de Philidor se montrât du premier coup si plein de maturité et de perfection, si ferme et si serré, si complexe pour le temps, il fallait que le jeune musicien eût bien profité de son long séjour en Angleterre, où certainement les œuvres de Hændel n'avaient pas été perdues pour lui.

Il est certain, d'ailleurs, que la partition de *Blaise le Savetier*, très fournie et très importante (elle ne comprend pas moins de quatorze morceaux), est excellente d'un bout à l'autre, et indique un rare tempérament d'artiste. On y trouve une habileté de mise en œuvre, une science de la facture, un sentiment de l'harmonie, une verve scénique, une abondance mélodique, et une force d'instrumentation auxquels on n'était certes pas habitué à cette époque, et qui durent, en effet, dérouter singulièrement les premiers auditeurs. A ceux qui voudraient s'en rendre compte, je conseille surtout de lire le très remarquable quintette cité par Framery, un trio plein de verve et d'élégance : *le Ressort est, je crois, mêlé,* et la tendre et jolie romance de Blaisine : *Lorsque tu me faisais l'amour.* Ces trois morceaux pourront, à eux seuls, leur donner une idée de la supériorité dont Philidor faisait déjà preuve.

Son talent s'affirmera bientôt d'une façon plus éclatante, surtout dans *le Maréchal-ferrant*, avec lequel il obtint un de ses grands triomphes, et où il fut vigoureusement aidé par son ami Laruette, qui jouait d'une façon supérieure l'un des rôles les plus importants de l'ouvrage.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)



LE PRIX DE ROME

L'Académie des Beaux-Arts, toutes sections réunies, vient de décerner le grand prix de composition musicale à M. Ehrhart, élève de M. Reber. Les cantates des concurrents ont été exécutées, comme d'habitude, d'abord au Conservatoire, en présence du jury spécial, et, ensuite, au palais Mazarin, devant toute l'Académie des Beaux-Arts, qui a voté après avoir reçu communication du choix préalable du jury, composé de : MM. Ambroise Thomas, Reber, Bazin, Victor Massé, Félicien David, Massenet, Vaucorbeil et Saint-Saëns.

On a trouvé singulier que MM. Bazin, Reber et Massé, professeurs des concurrents, aient fait partie du jury ; mais ils figurent, dans cette liste, à titre de membres de la section à l'Académie des Beaux-Arts.

PREMIER GRAND PRIX

M. Ehrhart, élève de M. Reber.

Second grand prix : M. Véronge de la Nux, élève de M. Bazin.

Une mention honorable à M. Wormser, élève de M. Bazin.

Voici les noms des artistes qui s'étaient mis obligeamment à la disposition des jeunes aspirants au prix de Rome :

Madame Furchs-Madier, MM. Nicot et Brion d'Orgeval, pour M. Ehrhart ;

Mademoiselle Chapuy, MM. Bosquin et Delle-Sedie, pour M. Wormser ;

Mademoiselle Huet, MM. Coppel et Manoury, pour M. Pop Mearini ;

Mademoiselle Ducasse, MM. Roger et Bonnehée, pour M. Marmontel ;

Mademoiselle Duvivier, MM. Vergnet et Manoury, pour M. de la Nux ;

Mademoiselle Arnaud, MM. Grisy et Menu, pour M. Hillemacher.

Mademoiselle Mauduit et M. Sylva devaient primitivement interpréter la cantate de M. Antonin Marmontel; ils en ont été empêchés par les répétitions générales de l'*Esclave* de M. Membrée. Fort heureusement, Roger et mademoiselle Ducasse, se sont dévoués et ont lu, pour ainsi dire, cette cantate remarquable.

BIBLIOGRAPHIE

USIQUE ET MUSICIENS, par M. Guy de Charnacé 2 *vol. in*-24. — *Paris*, 1873. — *Librairie musicale de Pottier de Lalaine.* — « Écrit au jour le jour des événements, ce petit livre n'a d'autre prétention que de présenter une réunion de documents impartiaux à ceux qui écriront plus tard l'histoire de la musique de la France, à notre époque, et d'avoir été dicté par un sentiment bien fort de la justice et de la vérité, puisé au culte du beau. »

Ainsi s'exprime M. de Charnacé dans sa préface, où il développe, sous forme de lettre à M. Charles Blanc, ses idées sur l'état actuel de la musique et sur la situation de nos théâtres lyriques. Est-il besoin d'ajouter que ces idées sont excellentes, et que nous nous y associons de tout point. Nous partageons la haine et le dégoût de l'auteur pour ce qu'il appelle « l'art démocratique et social, » c'est-à-dire l'opéra bouffe, « cette peste morale, » et la musique de café-concert « à trois sous la chope. » Nous partageons également ses vives sympathies pour les compositeurs de notre jeune école, qui ont eu la force de se soustraire à cette débauche musicale, pour rester fermement attachés aux traditions du grand art. M. de Charnacé prend leur cause en main et la défend en termes chaleureux : « Allez, dit-il, au-devant du mérite inconnu, qui ne peut se produire tout seul comme celui du peintre et du statuaire ; ouvrez-leur d'autres voies en dehors du théâtre, où si peu peuvent parvenir, et auquel tous ne sont pas aptes. Pour naître à la lumière, la musique symphonique n'attend chez nous qu'un rayon de faveur. Créez un fonds destiné à la publication des œuvres instrumentales, car vous savez que les éditeurs préfèrent graver les *Canards à trois*

becs, hélas ! trop demandés sur le marché, que les compositions artistiques. Faites décider de leur valeur et de leur impression par un comité compétent, et prélevez-en les fonds sur la somme considérable destinée, chaque année, aux copistes, souvent sans talent, des chefs-d'œuvre de la peinture. (Voilà, certes, une idée qui mériterait de faire son chemin.) Et, maintenant, pour lutter contre l'acharnement des cafés-concerts, encouragez la création de sociétés chorales et de concerts populaires vraiment dignes de ce nom ; donnez à ces établissements des primes d'encouragement, à la charge d'avoir des prix d'entrée les plus minimes. Affranchissez-les des droits qui les grèvent, à la condition de ne faire entendre que de belles et saines œuvres. Par votre énergie, débarrassez la rue de tous les *bastringues*, les orchestres, les tréteaux, les hurlements et les hoquets qu'on y entend ; balayez, enfin, les maisons de prostitution musicale dont Paris regorge. » Voilà les paroles d'un vrai et honnête musicien, et nous ne saurions trop féliciter notre confrère d'avoir exprimé, avec tant de netteté et de conviction, les idées que nous avons nous-même défendues si souvent dans ce journal.

Maintenant que la profession de foi de l'auteur nous est connue, jetons un rapide coup d'œil sur le nouvel ouvrage qu'il nous présente.

Le premier volume réunit les comptes rendus des œuvres lyriques représentées depuis deux ans et ceux de quelques chefs-d'œuvre remis à la scène ou exécutés dans les concerts, ainsi que des appréciations sur quelques-uns des maîtres contemporains. Ces pages sont fort intéressantes : elles renferment des aperçus ingénieux et des critiques qui nous paraissent toujours fondées, sauf en ce qui concerne Wagner et Schumann, après lesquels M. de Charnacé ne cesse de s'acharner avec une acrimonie et une passion, qui nuisent parfois à la rectitude de son jugement.

Le second volume est consacré tout entier à la traduction de quelques fragments des œuvres critiques de Wagner (*Gesammelte Schriften und dichtungen*). Ces fragments sont les suivants : 1° *Sur la musique allemande.* — 2° *Sur l'ouverture.* — 3° *De la direction de l'orchestre.* — 4° *L'opéra et le drame* (1re partie). Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance de cette traduction qui permettra au public de se familiariser avec des travaux d'esthétique musicale extrêmement remarquables et qui lui étaient inconnus jusqu'ici. On parle volontiers de Wagner et de son système, mais, parmi tous ces aimables discoureurs, qui foulent aux pieds ou qui exaltent jusqu'aux nues le « prophète de la musique de l'avenir, » combien peu connaissent vraiment les questions qu'ils tranchent avec une si charmante désinvolture. Malheureu-

sement, les fragments d'*opéra et drame*, traduits par M. de Charnacé, ne peuvent guère suffire à nous donner une idée complète des théories du célèbre réformateur, et nous regrettons que notre confrère ait laissé de côté les deux autres parties de ce curieux ouvrage, à savoir : « *Les pièces de théâtre et l'essence de la poésie dramatique ; la poésie et la musique dans le drame de l'avenir.* » Il est vrai que si M. de Charnacé avait voulu traduire et publier *in extenso* l'œuvre complète de Wagner, il lui aurait fallu, ainsi qu'il l'explique lui-même, l'autorisation de l'auteur, autorisation qui lui eût été certainement refusée, en présence de l'esprit d'hostilité qu'il ne cesse de manifester avec trop de complaisance et des critiques trop souvent injustes dont il a cru devoir entremêler sa traduction. Sur ce terrain, nous avons le regret de nous séparer absolument de M. de Charnacé, et, bien que nous n'admettions pas sans réserves toutes les doctrines de Wagner et notamment les critiques qui se trouvent formulées dans les derniers paragraphes d'*opéra et drame* (1re partie), nous ne pouvons néanmoins nous empêcher de reconnaître et d'apprécier, comme il convient, la haute valeur de ses œuvres dramatiques et de ses travaux d'esthétique.

H. Marcello.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE, *histoire administrative* (1658-1757), par Jules Bonnassies. — *Paris*, *Didier*, 1874. *In*-12 de 400 pages, avec un tableau. — Voici le premier volume de la grande série sur l'histoire administrative de notre première scène nationale, annoncée depuis longtemps dans le monde des lettrés et dont les lecteurs de *la Chronique musicale* connaissent un chapitre. L'auteur explique, dans sa préface, que jamais ce travail n'a été fait sérieusement ni au dix-huitième siècle, ni en celui-ci, parce que aucun des écrivains qui ont abordé le sujet n'a eu recours aux documents conservés dans les Archives de la Comédie. C'est là, en effet, aux Archives nationales et dans les études des notaires de Paris, que notre collaborateur M. Jules Bonnassies a puisé les éléments de cette grande série qui ne comprendra pas moins de six volumes. Indiquer même succinctement ce que contient celui-ci n'est guère possible : bornons-nous à dire que tous les contrats, actes de Société,

règlements intérieurs, pièces légales, dont la Comédie fut l'objet de 1657 à 1757, ont été retrouvés par l'auteur et commentées par lui.

La seconde partie du volume est consacrée à une restitution de la vie des comédiens français sous l'ancien régime. La part de l'inédit y est également considérable.

O. Le Trioux.

TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'ORGANISATION DES SOCIÉTÉS MUSICALES, par P. Clodomir. — Voici un excellent ouvrage et qui fait le plus grand honneur à son auteur. Très spirituellement écrit, ce qui n'est pas à dédaigner dans un livre théorique et technique, M. Clodomir a renfermé dans un volume élégant et fort joliment illustré tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour organiser de bonnes Sociétés de musique d'harmonie, depuis les notions des instruments qui la constituent jusqu'aux instructions sur les concours de musique et les statuts et règlements des Sociétés.

Les détails sur l'étendue des instruments sont suffisants pour permettre à tout compositeur d'écrire pour la musique militaire, dont l'instrumentation est, comme on sait, si absolument différente de celle des orchestres de symphonie et d'opéra. Il ne lui faudra qu'un peu d'habitude pour y parvenir. Le chapitre qui traite de l'accord des instruments est d'une haute importance, et je ne sache pas que ce sujet ait jamais été abordé, du moins avec cette lucidité. Mais ce qui est surtout précieux pour un chef de musique d'harmonie, c'est de savoir former un orchestre où la proportion convenable entre les instruments de nature diverse comme étendue, timbre et sonorité, lui permettra de produire le plus d'effet possible, selon le nombre d'instrumentistes dont il pourra disposer, et tout cela est parfaitement développé dans le chapitre III. Les compositeurs novices et même ceux qui ont l'habitude de la partition symphonique et lyrique, éprouvent souvent de la peine à bien se rendre compte de l'énorme quantité de transpositions qui se rencontrent dans les partitions de fanfares ou d'harmonie. Les explications de M. Clodomir à cet égard ne laissent rien à désirer. Le prix approximatif des instruments est très utile à connaître ; aussi les musiciens, aussi bien que les chefs-directeurs et les présidents de Sociétés sauront-ils gré à l'auteur de ce livre de

le leur avoir donné. Rien enfin n'a été négligé, ni les instructions sur la manière d'obtenir une bonne exécution, ni les soins de propreté nécessaires à l'entretien des instruments, pas même les *ficelles* qu'il est bon qu'un directeur de musique emploie quelquefois pour jeter de la poudre aux yeux de son public. Enfin, le *Traité théorique et pratique de l'organisation des Sociétés musicales, harmonies et fanfares*, de M. Clodomir, est un ouvrage à part, et le complément indispensable des traités d'instrumentation de Berlioz et de M. Gevaërt.

ÉCOLE PRIMAIRE DE CHANT CHORAL, par M. Louis Dessane. — Je dois faire ma confession : je n'ai jamais été partisan outré des orphéons, parce que, en dehors du bien moral qui peut en résulter pour ceux qui en font partie, ce dont je n'ai point à me mêler, je n'ai pas très distinctement perçu jusqu'à présent le grand avantage que l'art musical en retire, seule chose qui m'intéresse. Mais puisque les orphéons existent, autant les encourager et faciliter aux orphéonistes les moyens de devenir bons musiciens. Sous ce rapport, l'*École primaire de chant choral*, par M. Louis Dessane, est un ouvrage qui peut rendre de grands services. Les principes de la musique y sont clairement énoncés, et la plupart des études ou exercices bien combinés et bien gradués. Ce n'est pas la faute de M. Dessane si l'usage déplorable a prévalu de substituer pour les ténors la clef de *sol*, qui n'appartient qu'aux voix de femmes et aux instruments élevés, à la clef d'*ut*, quatrième ligne, où les notes se trouvent à leur véritable place. Il ne faut pas non plus lui reprocher d'avoir consacré trois ou quatre leçons au chant à *bouche fermée*. Limnander, qui, le premier, si je ne me trompe, a employé ce moyen, dont plus tard, Auber et même Verdi, ont eu, selon moi, le tort d'user, a rendu à l'art un très mauvais service, la voix humaine n'étant pas faite pour les jongleries. M. Louis Dessane s'est conformé aux usages, bons ou mauvais, qui existent, et son ouvrage est un excellent manuel pratique.

LES GAMMES COMPLÈTES ET PROGRESSIVES POUR LE VIOLON, par Édouard Lapret. — Apprendre à faire les gammes se trouve dans toutes les méthodes de violon ; mais jamais, jusqu'à ce jour, il n'a paru d'ouvrage aussi complet que celui de M. Lapret. L'élève qui aura le courage de le travailler depuis le commencement jusqu'à la fin, devra nécessairement arriver à une force d'exécution extraordinaire. Ce qui frappe dans cette méthode, c'est la simplicité avec laquelle son auteur, sans discours et sans commentaires, conduit progressivement son élève depuis les exercices les plus élémentaires jusqu'aux plus extrêmes difficultés. Le travail de M. Lapret peut se placer au premier rang des bons ouvrages théoriques et pratiques.

Henry Cohen.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

ous empruntons à la chronique musicale du *Monde illustré*, de notre collaborateur Albert de Lasalle, des détails fort intéressants sur la longévité des musiciens. M. de Lasalle s'exprime ainsi :

Un de ces jours derniers, par un beau soleil, nous nous amusions à inventorier les bustes des compositeurs, qui ornent les façades de l'Opéra. Ces morceaux de sculpture portent en légende, avec le nom du musicien, la date de sa naissance et celle de sa mort. Il nous fut facile le lendemain de dresser le tableau suivant, qui indique l'âge auquel chacun de ces illustres artistes a rendu son âme à Orphée.

Voyez, et dites si la musique n'est pas l'élixir de longue vie dont on croyait la recette introuvable :

Gossec.....	mort à	96 ans	Halévy.....	mort à	63 ans
Auber..... ...	—	90 —	Boïeldieu.....	—	59 —
Monsigny.....	—	88 —	Beethoven.....	—	57 —
Campra.....	—	84 —	Dalayrac.....	—	56 —
Chérubini. ...	—	82 —	Lulli.....	—	54 —
Rameau... ...	—	81 —	Méhul.....	—	54 —
Haydn.....	—	77 —	A. Adam.....	—	53 —
Spontini.....	—	77 —	Donizetti.....	—	50 —
Rossini.....	—	76 —	Cimarosa.....	—	47 —
Salieri.....	—	75 —	Nicolo.....	—	43 —
Hændel.....	—	74 —	Hérold.....	—	41 —
Paisiello.....	—	74 —	Weber.....	—	40 —
Lesueur.....	—	74 —	Chopin.....	—	39 —
Gluck.....	—	73 —	Mendelssohn..	—	38 —
Piccini.....	—	72 —	Mozart.....	—	35 —
Grétry.....	—	72 —	Beliini..... .	—	33 —
Meyerbeer.....	—	70 —	Schubert.....	—	31 —
S. Bach.....	—	65 —	Pergolèse.....	—	26 —

Voilà donc, disposés en tableau, les noms des trente-six compositeurs les plus célèbres. Sur le nombre, il y en a dix seulement qui n'ont pas atteint

l'âge d'un demi-siècle. Mais vous en compterez dix-sept dont la vie s'est prolongée au delà de soixante-dix ans.

Vous voudrez bien remarquer encore que la liste s'ouvre par les noms de musiciens français (car je compte comme tel le florentin Cherubini, qui a vécu et travaillé à Paris, qui a été membre de notre Institut et directeur de notre Conservatoire). Par contre, les six derniers noms de la nomenclature appartiennent à des étrangers. On me dira qu'il y a là l'effet d'un simple hasard. Je veux bien qu'il soit simple ce hasard ; dans tous les cas, il est assez heureux pour mériter d'être signalé.

Enfin, la moyenne générale de tous ces âges mortuaires est sensiblement de soixante et un ans, sept mois.

Maintenant, en considérant séparément les nationalités, nous trouvons ces moyennes :

Français	68 ans
Italiens	59 —
Allemands	56 —

Concours a huis-clos du Conservatoire. — *Solfége :* Les concours à huis-clos du Conservatoire ont commencé le 9 juillet. Notre collaborateur, M. Arthur Pougin, en fera, dans un prochain numéro, le compte rendu critique, à la suite duquel nous insèrerons le *Palmarès*, qui donnera à nos lecteurs le détail exact des élèves couronnés pour les classes de chant et d'instruments. *La Chronique musicale* suit en cela le principe qu'elle a adopté l'année dernière au sujet de ces mêmes concours.

Concours publics du Conservatoire. — Les concours publics du Conservatoire de musique commenceront le jeudi 23 courant.

Voici l'ordre des séances :

Jeudi 23, à dix heures du matin, chant.
Vendredi 24, à neuf heures, piano.
Samedi 25, à midi, opéra.
Lundi 27, à midi, opéra-comique.
Mardi 28, à dix heures, tragédie, comédie.
Mercredi 29, à neuf heures, violoncelle, violon.
Jeudi 30, à neuf heures, instruments à vent.

— Le ministère hongrois vient de rendre un décret administratif qui affirme le droit que possède chacun de manifester ses opinions au théâtre avec des sifflets. Cette singulière décision a été provoquée par le comte Bissingen, lequel, en compagnie de son ami le comte Esterhazy, s'était permis de siffler un ténor débutant qui lui déplaisait. Le comte Bissingen avait été condamné pour ce fait à cinquante florins d'amende. Mais le riche seigneur

en a rappelé pour faire résoudre la question en principe. Son insistance a fini par avoir le dessus (*Gazetta musicale*, de Milan).

— M. Capoul et mademoiselle Adelina Patti seraient engagés à Saint-Pétersbourg pour y créer, cet hiver, l'opéra de M. Victor Massé : *Paul et Virginie.*

— Un *bill* tendant à modifier la loi relative aux droits d'auteur, au point de vue international, a été adopté le 8 juillet en première lecture à la Chambre des Communes de Londres. Une réforme de la législation actuelle dans un sens libéral est depuis longtemps souhaitée. Nous espérons que les modifications en question seront assez larges pour donner satisfaction aux artistes de tous les pays.

— Nous enregistrons avec plaisir les deux nouvelles suivantes, concernant des récompenses méritées :

M. Achille Lemoine, éditeur de musique, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur ;

M. Vianesi, le chef d'orchestre du Théâtre-Italien, vient de recevoir la croix de chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique.

— Notre collaborateur, M. Louis Lacombe, et madame Lacombe viennent d'ouvrir, rue Mondovi, 4, de beaux salons, où, le samedi, ces excellents artistes aimés du public parisien réunissent quelques amis.

Ce sont de charmantes soirées où on entend de la musique comme la savent faire ces deux professeurs sympathiques de l'art classique et moderne. C'est là que, dorénavant, ils recevront leurs élèves ; M. et madame Lacombe ne quitteront point Paris cette année, même pendant les vacances, et ils se tiendront à la disposition des amateurs et professeurs qui viennent à Paris dans le but de perfectionner leur talent.

— M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de souscrire à vingt exemplaires du *Messie* de Hændel, édité par M. Gustave Avocat. Nos lecteurs se souviennent que nous avons donné dans un de nos précédents numéros le beau frontispice de cette édition du *Messie*.

— M. Charles Lamoureux adresse à la *Gazette musicale* une lettre sur le cinquième festival triennal de Hændel, célébré à Londres ces jours derniers, festival dont l'intelligent chef d'orchestre et l'actif propagateur français des concerts d'oratorios a voulu surveiller de près le mécanisme et le fonctionnement. Voici quelques extraits de cette intéressante et curieuse épître :

« La répétition était annoncée pour midi. A l'heure précise, quatre mille exécutants et vingt mille auditeurs étaient à leur poste, et au douzième coup

de l'horloge la baguette de sir Michael Costa donnait le signal de l'attaque. A compter de ce moment, une série de surprises commença pour moi. Au signe du chef d'orchestre, le silence se fit; toute l'assistance, musiciens, choristes et public, se leva, se découvrit, et l'immortel « Alleluia » du *Messie* fut attaqué avec une puissance de sonorité et de rhythme que je croyais tout d'abord impossible dans l'immense vaisseau de Sydenham. C'est une tradition en Angleterre de se tenir debout et découvert chaque fois que l'on exécute cette splendide page. Le cœur le plus froid ne peut rester indifférent devant cette imposante et respectueuse manifestation, à laquelle un enthousiasme indescriptible sert de péroraison. Voici, d'après les documents officiels que j'ai rapportés, quelle était la composition des chœurs :

Soprani	758
Contralti	788
Ténors	690
Basses	713

Les voix étaient fort belles, surtout celles de soprani et de basses, et portaient admirablement, grâce à l'ingénieuse et gigantesque coquille qui enveloppe l'estrade. Quant à l'orchestre, c'était une véritable armée, à laquelle l'orgue colossal du *Crystal Palace* ajoutait la puissance de son tonnerre. J'ai compté cent quarante premiers violons; que l'on juge du reste par ce nombre. La répétition donna la mesure de ce qu'on pouvait espérer des trois journées du festival. En effet, l'exécution fut tout le temps remarquable, même dans les œuvres qui, comme *le Messie*, n'avaient pas été répétées. Plus de *quatre-vingt mille auditeurs* ont assisté au dernier festival de Sydenham, et la recette s'est élevée à près de *douze cent mille francs.* »

— Samedi dernier, 11 juillet, la pluie est venue interrompre une charmante fête, chez madame la comtesse de Noé. Tout Paris connaît, au moins par ouï dire, la maison hospitalière et le petit parc ombragé dont madame de Noé et M. de Noé (Cham, le spirituel artiste) font si bien les honneurs. Samedi, le jardin était illuminé à la vénitienne et les hôtes nombreux. Il s'agissait de l'audition intéressante de morceaux extraits des œuvres théâtrales de madame de Maistre. Il a fallu céder la place à l'averse et se retirer dans les salons, assez vastes, heureusement, pour contenir tout le monde. Mais c'était un contretemps, et un désappointement général. Le compositeur et les artistes qui lui prêtaient leur concours nous excuseront de ne pas rendre un compte détaillé d'une exécution que les circonstances rendaient, pour ainsi dire, improvisée, et que, pour notre compte personnel, nous avons à peine entendue. Nous constaterons, néanmoins, qu'il y a, dans l'œuvre de madame de Maistre, de fort belles choses qui ont été très bien chantées.

— Le musée du Conservatoire, qui est tout à fait transformé depuis l'achat de la magnifique collection du docteur S. Fau, attire un grand

nombre d'étrangers et excite la curiosité la plus vive parmi les amateurs et les artistes. M. J.-B. Vuillaume a offert un contralto ; M. Eugène Gand, un bel archet de Tourte l'aîné ; MM. Gand et Bernardel frères, un des altos supplémentaires qui ont figuré dans la musique de la chapelle des Tuileries ; M. Antoine Courtois, le trombone-alto du virtuose Bernard ; enfin, MM. Lafleur et Baluze ont donné trois beaux archets de Jacques et de Joseph Lafleur.

Le musée a reçu, en outre, un superbe tympanon hongrois de M. Herzfeld, amateur viennois fort distingué ; M. Victor Schœlcher a fait présent de six instruments algériens et madame Denne-Baron, d'une flûte d'Adler. Aujourd'hui, la riche et curieuse collection du Conservatoire renferme plus de six cents pièces, que M. Gustave Chouquet a groupées avec beaucoup de méthode et de goût.

— M. Adolphe Jullien vient de réunir en un volume, orné d'une eau-forte d'après Boucher, ses articles sur l'*Histoire du théâtre de madame de Pompadour*, qui ont paru dans la *Chronique musicale*. Ce livre luxueux, qui sort des presses de M. Alcan-Lévy, est publié à la librairie J. Baur, 11, rue des Saints-Pères.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — La répétition générale de *l'Esclave*, avec costumes et décors, a eu lieu dimanche dernier ; la distribution est conforme à celle que nous avons déjà indiquée. Notre directeur, M. Arthur Heulhard, rendra compte, dans le prochain numéro, de l'œuvre musicale de M. Membrée, dont la première représentation a lieu ce soir.

— Madame Sangalli vient de signer avec M. Halanzier un engagement qui la lie pour deux années à l'Opéra.

Châtelet (Opéra populaire). — Tous les engagements sont finis ; on répète les chœurs du *Paria*.

La pièce qui succèdera au *Paria* sera les *Amours du Diable*, avec mademoiselle Mélanie Reboux dans le principal rôle. Mademoiselle Reboux revient à la musique sérieuse ; nous lui souhaitons de retrouver ses succès d'autrefois.

Variétés. — M. Bertrand vient de recevoir une opérette en cinq actes, de MM. Jules Moinaux et H. Bocage. Titre : *La Princesse de Babylone.*

Folies-Dramatiques. — Fermeture de ce théâtre du 11 juillet au 16 août; la salle va être remise à neuf. La réouverture se fera avec la *Belle Bourbonnaise* de M. Cœdès.

Château-d'Eau. — Nous avons déjà dit que la réouverture aurait lieu avec *le Treizième coup de minuit,* opérette de M. Debillemont. M. Cogniard a engagé, pour jouer le principal rôle, mademoiselle Bressolle, une jeune artiste qu'on avait remarquée à la Renaissance.

Le ténor chargé de lui donner la réplique est M. Cabel, frère de la cantatrice, et la direction du Château-d'Eau cherche à obtenir de M. Hostein qu'il lui cède pour cet ouvrage madame Henry, une dugazon de province dont on dit le plus grand bien.

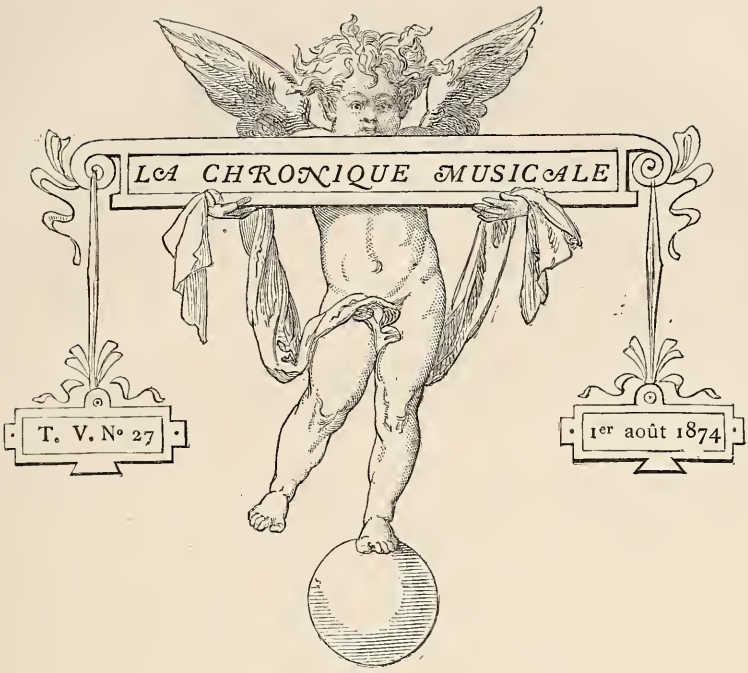
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE

« Tout organe qu'on exerce se fortifie, c'est une des lois fondamentales de l'organisme. »
(Réveillé-Parise.)

« Le poumon se défend contre la phthisie par son activité propre. »
(Marchal de Calvi.)

La déclamation, le chant, et surtout le jeu des instruments à vent constituent-ils un exercice dangereux pour les individus de complexion faible ou délicate, et plus ou moins prédisposés, par leur naissance, aux affections graves des organes respiratoires ?

La plupart des médecins eux-mêmes, qui sont encore aujourd'hui

sous l'influence du résultat des recherches de Benoiston de Châteauneuf, attribuent dans l'armée une mortalité double, par phthisie pulmonaire, aux musiciens. La presque universalité des gens du monde se prononcerait vraisemblablement dans le même sens, et s'il en est quelques-uns qui protestent avec M. Lombard (de Genève) contre les assertions erronées de Benoiston, bien peu de praticiens, du moins en France, semblent aujourd'hui se souvenir des expériences et traitements de Ramadge, Steinbrenner, Carwell et autres qui, en Angleterre, soumettaient, non sans succès, leurs phthisiques à une sorte de gymnastique pulmonaire spéciale, au moyen de la méthode de traitement dite des *inhalations forcées*.

Condamner au repos des organes respiratoires ceux qui sont menacés de loin comme de près par la phthisie, tel est donc, en définitive, le précepte le plus général qui ressort des divers auteurs qui font autorité dans la matière, et tel est aussi sans doute le précepte que nous formulerions encore nous-même sans la circonstance que voici.

En l'année 1853, nous occupant de faire nos recherches sur le choléra dans les différentes professions qui s'exercent sur les métaux, nous fûmes naturellement amené à avoir de fréquents rapports avec les facteurs d'instruments de musique en cuivre. « Il y a dans notre industrie, nous dit un jour le célèbre facteur, M. A. Sax, un fait non moins surprenant et tout aussi ignoré que l'*immunité cholérique*, dont tous nos ouvriers ont joui, aussi bien en 1849 qu'en 1832 (1), c'est l'*immunité phthisique*. Je m'explique : il est de règle de penser qu'une personne tant soit peu

(1) L'importante question de la préservation cholérique de toutes les catégories d'individus — musiciens comme simples ouvriers — que leur profession expose fatalement à une absorption quotidienne de poussière de cuivre, absorption fort innocente du reste, contrairement aussi au préjugé, a été déjà souvent agitée par les journaux et revues de toutes sortes, depuis tantôt un quart de siècle que nous lui avons donné naissance... Les espérances que cette préservation avait fait naître ont été, après l'épidémie de 1865-66, complètement légitimées et mises en lumière par les propres recherches de l'Administration (V. le rapport de M. le docteur Vernois lu le 9 juillet 1869 au conseil d'Hygiène et de Salubrité de la Seine), et, puisque l'occasion nous en est offerte, il y a intérêt à citer ici, à l'adresse des intéressés, la petite statistique suivante.

Dans les diverses épidémies de choléra qui ont régné à Paris, jusques et y compris l'année 1865, il est mort dans la garnison 2,861 hommes. Sur ce nombre combien y a-t-il de trompettes, clairons et musiciens suspects d'avoir fait échec à la préservation cuprique?... 1 clairon, et 7 *musiciens* sans autre désignation !!... c'est-à-dire moins d'exceptions encore que n'en comporte la préservation vaccinale. Et encore est-il certain que les décédés, sur lesquels nous n'avons pu obtenir de renseignements, jouassent tous des instruments en cuivre, et fussent bien en activité de service, c'est-à-dire en pleine absorption du *préservatif*?

délicate ne saurait exercer longtemps la profession de joueur d'instrument à vent, sans grand péril pour sa poitrine; et combien de gens qui, en voyant nos jeunes soldats *aux prises* avec un de ces gros instruments dont ils n'enserrent la taille qu'à grand'peine, ne se soient senti pris à leur égard d'une tendre pitié, en supputant le nombre d'années que, dans leur pensée, les *malheureux* pouvaient bien avoir encore à vivre !

« Eh bien! chose remarquable, mais, hélas! fort peu connue des philanthropes qui s'apitoient sur le sort des joueurs de nos grands saxophones, tous les hommes qui, dans la facture, ont pour spécialité d'essayer les instruments, *tous sans exception*, suivant du moins mon expérience personnelle, jouissent, par rapport à la phthisie, d'une immunité complète. J'ai connu bon nombre d'ouvriers *essayeurs* qui, très délicats au début, avaient acquis dans ce métier, qui parfois n'oblige pas à moins de huit à dix heures de soufflerie par jour, une santé peu commune. Moi-même je dois sans doute ma robuste constitution, et l'intégrité de mes poumons au goût qui m'a porté, étant jeune, vers les instruments à anche. Je suis d'une famille où la phthisie paraît être la mort naturelle. Ma mère est morte de phthisie, et de ses onze enfants, huit ont eu le même sort, et trois seulement ont survécu ! Ceux qui sont restés sur les ruines, jouaient et jouent encore tous trois des instruments à vent, tandis que les autres jouaient pour la plupart des instruments à cordes. Il y a, soyez-en sûr, dans les prétendus dangers que court le joueur d'instruments à vent, bien plus qu'un énorme préjugé à détruire, et le jour n'est peut-être pas éloigné où la science, mieux avisée, viendra au contraire demander à ces instruments des ressources contre la maladie qu'on a précisément prétendu mettre à leur compte (1). »

Cette conversation avec M. A. Sax nous frappa d'autant plus que nous pouvions nous-même nous inscrire en faux contre l'opinion accréditée. Fils d'une mère phthisique, nous avons vu tomber un à un, sous le coup de la diathèse tuberculeuse, tous nos frères et sœurs, au nombre de cinq, sauf un, chez lequel cette diathèse s'est limitée. Seul, nous en sommes resté exempt, fort et vigoureux, malgré des signes extérieurs indiquant pour un œil exercé les mêmes prédispositions, et malgré, il paraît, une ressemblance frappante de tous points avec notre mère, morte trop jeune, hélas ! pour pouvoir en parler autrement que par ouï dire. Ah! c'est que nous aussi, nous avions étudié de bonne heure, avec passion, les instruments à vent, étude qui *nous avait valu l'honneur*, à l'âge de 15 ans, de figurer dans la musique de notre ville natale !

(1) Nous verrons plus loin l'opinion de M. A. Sax confirmée en tous points par M. Sax junior.

Un peu plus tard, des confrères de M. Sax, parmi lesquels nous citerons particulièrement MM. Gautrot, Besson, Raoux et Halary, nous ayant affirmé la même immunité, nous avons pensé que, puisque le hasard nous avait fait tomber sur cette question, il serait du plus grand intérêt, comme il était de notre devoir, ne fût-ce qu'à titre de reconnaissance personnelle, de traiter à fond le sujet, et d'essayer de fixer enfin une bonne fois la science sur cette influence, bonne ou mauvaise, du jeu des instruments à vent dans la phthisie pulmonaire.

La tâche était bien grande, trop grande même sans doute pour un seul. Nous avons osé l'entreprendre, et tout ce que nous pouvons dire à cette heure, c'est que nous n'avons rien négligé pour nous faire pardonner notre témérité.

Nous avons ouvert des enquêtes successives :

Auprès des grands artistes en renom, comédiens, chanteurs et musiciens ;

Auprès des divers professeurs du Conservatoire de musique ;

Auprès des mêmes professeurs libres de la ville ;

Auprès des maîtres de chapelle et des directeurs d'orphéons.

Nous avons recueilli l'opinion de ceux de nos confrères en rapport habituel avec le personnel de nos théâtres.

Nous avons interrogé avec soin *tous les facteurs* d'instruments de musique de Paris.

Enfin, sur l'autorisation qui nous en avait été donnée en haut lieu, nous sommes allé ensuite, dans les différents hôpitaux militaires de Paris et de Versailles, relever sur les registres *ad hoc* les actes de décès et les congés de convalescence (les premiers pour une période d'un quart de siècle) ; et de cette vaste enquête, que nous allons faire connaître ici en toutes ses parties, il reste désormais bien acquis pour nous :

« *Qu'entre tous les moyens prophylactiques à conseiller contre la phthisie pulmonaire, il faut, contrairement au préjugé, mettre en première ligne la gymnastique rationnelle des poumons obtenue, suivant les cas, par des exercices appropriés de la voix, par la déclamation ou le chant, et plus particulièrement, toutes les fois que faire se peut, par le jeu d'un instrument à vent.* »

Bien des années se sont écoulées déjà, depuis que cette opinion s'est formée en nous, et formulée en ces termes. Le temps n'a fait qu'y ajouter par des preuves nouvelles, et c'est dans l'espérance de la faire partager que nous nous décidons enfin à publier cette série d'articles écrits il y a aujourd'hui bien près de quinze années.

CHAPITRE I

Coup d'œil sur la musique aux temps anciens et aux temps modernes, au point de vue de ses effets salutaires.

La musique, aussi ancienne que le monde, n'est pas seulement un art d'agrément. A l'effet agréable qu'elle produit sur les sens, elle joint l'heureuse influence qu'elle exerce sur le moral, et par suite sur la santé. L'histoire est remplie d'exemples de cette action bienfaisante sur les facultés mentales, depuis Saül, dont la harpe de David calmait les fureurs, jusqu'à nos soldats à qui elle fait oublier les fatigues des marches et des combats, et qu'elle transforme souvent d'hommes abattus en héros. Aussi, de tout temps et dans toutes les contrées, on voit la musique intervenir au sein des armées ; là, rude, inculte et grossière, se traduisant par des cris sauvages ou des bruits étranges; ici, réglée et appropriée à sa destination. Chez les Hébreux, deux trompettes d'argent massif appelaient le peuple aux assemblées solennelles, signalaient la levée du camp, et servaient à donner des signaux : aux prêtres seuls appartenait le droit de sonner des trompettes.

Suivant l'historien Josèphe, — Salomon, pour obéir à Moïse, aurait fait faire 200,000 trompettes et 40,000 instruments de musique tels que harpes et psaltériums.

Chez les Grecs, la musique éveille au plus haut degré la sollicitude du philosophe et du législateur. Platon recommande l'étude de la musique comme un moyen de développer les facultés morales : la gymnastique est réservée au développement des forces physiques.

« Dans le temps, dit Georges Kastner, dans son excellent *Manuel de la Musique militaire*, pour qu'un homme fût honoré, il devait savoir porter d'une main l'épée et de l'autre la lyre. »

« Romulus, après sa victoire sur les habitants de Cécina, voulant réprimer la férocité d'un peuple de brigands, et adoucir les mœurs de ses soldats sans les amollir, favorisa l'étude de la musique et des arts chorégraphiques.

« Numa organisa plus tard les Romains en huit classes, parmi lesquelles figurèrent des classes sacerdotales, dont les prêtres procédaient aux chants et aux danses guerrières. Tullus Hostilius, et, enfin, Servius Tullius, complétèrent cette organisation.

« Toutefois, ce n'est que lorsque Rome fut parvenue à l'apogée de sa

gloire et de sa puissance, que l'on voit la musique jouer, dans les institutions civiles des Romains, un rôle aussi brillant que chez les Grecs. »

Mais la musique a-t-elle jamais été considérée, dans l'antiquité, comme pouvant être de quelque utilité à l'hygiène ou à la médecine proprement dite ?...

Nous n'avons trouvé nulle part aucune mention que Grecs ou Romains aient jamais considéré le chant ou le jeu des instruments à vent comme particulièrement approprié au développement des organes pulmonaires. Tout au plus, en Grèce, employait-on la musique comme moyen de régler les mouvements du corps.

Les premiers siècles de l'ère chrétienne, ni même le moyen âge, ne sauraient non plus nous donner aucun renseignement à cet égard. Une fois l'œuvre de destruction accomplie par le Vandalisme, les chants inspirés des Bardes d'abord, puis des Ménestrels (bardes chrétiens), accompagnés du son de la harpe ou de la lyre, furent, pendant une suite d'années, la seule musique en usage chez les peuples. Ce n'est que vers le douzième siècle que reparaît la musique instrumentale des Romains (1). Les Ménétriers se montrent en France, pour la première fois, avec César Borgia, qui s'en fait accompagner. Au seizième siècle, une bande de ces instrumentistes venue d'Italie, à la suite de grands seigneurs de l'armée, donne naissance à nombre de joueurs de *rebecs*, *tabourins*, *cornemuses*, *hautbois*, *violons*, *violes* et autres instruments. Ces hommes, en qui l'art n'a que de médiocres représentants, ne sont pas seulement traités comme d'assez pauvres sires, mais semblent déjà voués fatalement, de par l'opinion publique, aux affections pulmonaires. Alexis Monteil (*Histoire française des divers états*) nous fait connaître, en ces termes, le sentiment d'un personnage où se reflète celui de l'époque, sur la condition et profession de ménétrier.

« J'ai vu cousin Sergent... Ce matin j'ai appris qu'il allait donner, au plus jeune de ses enfants, l'état de ménétrier. J'ai aussitôt couru chez lui, et me suis expliqué assez vertement sur son projet. Il m'a répondu, la tête baissée, qu'il étoit fort pauvre, qu'il comptoit sur les profits considérables qui ne pouvoient manquer à son fils, et il me les a énumérés. — Mais, lui ai-je dit, faites donc entrer aussi, dans vos calculs, le déshonneur; sachez que les joueurs d'instruments ne témoignent pas en justice... faites entrer encore dans vos calculs les dangers que court leur

(1) Suivant Michaud, les croisés, victorieux, marchaient enseignes déployées et trompettes sonnantes.

santé. *Qui ne vous dira que les instruments à vent, surtout les hauts instruments, les hautbois, affectent la poitrine.* »

Au temps du grand siècle de Louis XIV, la musique est, il est vrai, en progrès avec Lully ; mais le mouvement musical reste limité à une trop faible partie de la population pour donner lieu à quelques observations touchant notre sujet. Les instruments à cordes : violons, épinettes, clavecins, etc., règnent, d'ailleurs, à peu près sans conteste, et figurent même parfois à la tête des régiments, témoins les vingt-quatre violons du prince de Condé, au son desquels le régiment de Champagne ouvrit la tranchée au siége de Lérida.

En 1764, on ne comptait, dans les gardes françaises, que seize musiciens par régiment.

Le jeu des instruments à vent ne commence à acquérir quelque importance qu'à dater de la fondation du Conservatoire de musique, qui eut lieu en 1791. En moins de cinq années, la nouvelle institution fournit 400 élèves pour le service de l'armée, et bientôt les musiques s'élèvent jusqu'à 40 exécutants et même plus (1).

C'est donc seulement dans les auteurs qui écrivirent à la fin du dernier siècle, ou qui ne datent que de celui-ci, que nous pouvions espérer retrouver quelques opinions ou renseignements relatifs à la question spéciale de l'influence du jeu des instruments à vent, dans le développement des affections graves des voies respiratoires.

Nous les avons consultés, et voici tout ce que nous y avons trouvé.

J. Frank dit, p. 524, t. I (Hémopthysie) :

« Le jeu des instruments à vent, un exercice violent et prolongé de la voix, un chant forcé, sont rangés au nombre des causes de l'hémopthysie. »

Bayle, dans ses recherches sur la phthisie parlementaire, est muet.

Laennec se tait également.

Maygrier (article phthisie, du Grand Dictionnaire) : « Tous ceux qui, par état ou autrement, sont obligés de parler souvent et avec véhémence, tels que les avocats, les orateurs, les prédicateurs et même les joueurs d'instruments à vent, qui font comme les précédents un usage abusif des organes de la voix et de la respiration, contractent par cela même de grandes dispositions à la phthisie pulmonaire. »

Benoiston de Châteauneuf, compulsant une première fois les registres de quatre hôpitaux de Paris (Hôtel-Dieu, la Charité, la Pitié et Cochin), ne peut y trouver, en dix années, un seul décès par phthisie appartenant

(1) La garde comptait, d'après Kastner, quarante-trois musiciens.

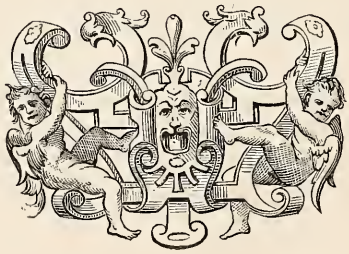
aux professions (crieurs publics, chanteurs, musiciens, etc.) qui passent pour être fatales à la poitrine (*Ann. d'Hyg.*, t. VI).

Puis, dans un second travail inséré dans le tome X, année 1833, sous ce titre : *Essai sur la mortalité dans l'infanterie française*, le même auteur arrive à ce résultat « que, de 1820 à 1826, la mortalité par phthisie, relativement à la mortalité générale, n'a été pour les soldats de tout le royaume que de 1 sur 14, tandis qu'elle frappait les musiciens dans la proportion de 1 sur 7. »

Ce dernier travail de Benoiston de Châteauneuf, le seul qui traite de ce point spécial : *L'influence du jeu des instruments à vent sur la Phthisie*, tous les auteurs à l'envi l'ont copié successivement. On lui accordait d'autant plus de place, qu'outre le caractère parfaitement honorable de l'auteur, il donnait raison à un préjugé dont ces auteurs n'avaient pas su eux-mêmes se défendre. Et c'est ainsi que la science a continué de vivre, et vit encore sur des données statistiques dont nous verrons plus loin ce qu'il faut penser.

Dr V. BURQ.

(La suite prochainement.)



LES

CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

V

C'est à Paris que Marie voulut épouser Bériot. Rien alors ne devait plus manquer à sa sérénité comme à sa gloire. Sa conscience tranquillisée n'inquiétait plus son génie. Il ne lui restait plus... qu'à mourir.

Le mariage eut lieu le 29 mars 1836. M. Pérignon et le marquis de Louvois furent les témoins de Marie de Bériot. Au moment où l'officier de l'état civil dit la formule sacramentelle : le mari doit fidélité à sa femme, et la femme obéissance à son mari, Marie secoue vivement, à ces derniers mots, la tête comme protestation. Elle n'acceptait même pas le bonheur contre sa fière et pure indépendance.

Le soir, il y eut fête au logement que Marie occupait à Paris chez Troupenas, éditeur de musique. La fête se prolongea. — J'ai dit plus haut le mot caractéristique pour sa seconde, — surtout pour sa première union — qu'elle dit à sa mère, qui l'engageait à abréger cette veille fatigante et dont l'art, bien entendu, fit encore les frais. Thalberg, l'illustre pianiste, s'y fit entendre à la Malibran pour la première fois.

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai, 1er et 15 juin et 15 juillet 1874.

Rossini, ami autant qu'admirateur de la cantatrice, et qui avait tenu à Rome avec elle, sur les fonts de baptême, un enfant de madame de Katers, fille de Lablache, était parmi les intimes admis à cette fête de famille. Marie chante plusieurs scènes de la *Sonnambula* et de la *Norma*. Mais la grande artiste était surtout la femme du théâtre. Il lui manquait là les enfants de Pollione, son perfide Romain, pour interpréter les fureurs de la Druidesse. Peut-être ce soir-là aussi était-elle trop heureuse pour tant de colère.

Madame de Bériot voulut que les pauvres eussent leur part de sa joie; elle leur fit envoyer mille francs. Ce serait ici peut-être le lieu de citer les innombrables traits de charité qui lui sont dus ou attribués, les misères secourues, les mansardes visitées, les prisonniers délivrés, les orphelins adoptés, etc. Mais je m'arrête de préférence à un trait d'ineffable délicatesse dans la bonté que n'aurait pas eu une âme moins élevée, même parmi ces privilégiés du sort qui ne refusent pas au malheur, en prodiguant au luxe. A Naples, elle avait un pauvre coiffeur français, praticien pitoyable, par lequel elle se laissait docilement coiffer ou plutôt décoiffer tous les jours, refaisant seule son ouvrage dès que le brave homme était parti, et ce dernier restant persuadé que seul il avait aidé à embellir la charmante femme. Lui donner, c'était ce que bien d'autres eussent fait ; mais vouloir lui donner sans l'humilier, mais vouloir respecter encore l'artiste dans l'artisan, il y a là une de ces bonnes grâces du cœur qui n'appartiennent qu'aux créatures d'élite.

La Malibran non-seulement se coiffait elle-même, mais elle taillait ses costumes et, qu'on me passe la vulgarité prosaïque du détail que me donne une de ses parentes, — elle recouvrait ses souliers. Je ne crois pas cette minutie inutile à dire ; elle prouve ce besoin d'activité inépuisable de cette organisation sans précédent qui s'élevait à toutes les plus sublimes conceptions, qui descendait aux plus infimes détails.

Les talents les plus divers trouvaient chez elle justice et sympathie. Elle était allée porter de la gloire à Marie Dorval, délaissée par le public. Elle voulut féliciter et embrasser Bouffé, après une brillante représentation du *Gamin de Paris*, ce succès qui réussit tant ! Bouffé a prouvé, il y a peu de temps encore, qu'il était digne de ces nobles applaudissements.

Un moment, mais un moment seulement, elle se laissa séduire aux utopies saint-simoniennes. Sa grande préoccupation était de faire l'art plus accessible aux masses, de mettre la connaissance des grands talents à la portée des pauvres, des déshérités de toutes les jouissances. « Comme la religion, » disait-elle, et ce rêve lui était commun avec

Adolphe Nourrit, « l'harmonie devrait avoir des temples où il n'y aurait plus de privilégiés, où tous seraient égaux. »

Mais, dans cette nature bizarre jusqu'au dernier jour, la fantaisie ne perd pas ses droits. Jusqu'au dernier jour, Norma fut spirituellement et doucement satirique, Desdemona espiègle. Elle aimait les joujoux, les poupées comme une enfant, se divertissait aux Guignols italiens. Un jour, à Milan, connaissant la gourmandise enfantine d'un de ses camarades, elle lui fit accroire un moment qu'une pomme cuite mangée furtivement par lui avait une préparation arsenicale destinée à tuer les souris et joua si bien son rôle, que ce pauvre goinfre eut toutes les peines du monde à croire ensuite qu'il n'avait dans l'estomac que le plus inoffensif des aliments.

L'artiste, mariée, quitta Paris pour sa maison de Bruxelles, où elle goûta enfin la douceur d'un foyer purifié. Mais le démon de l'art l'y eût arrachée, quand bien même des engagements formels ne l'eussent pas enchaînée à sa gloire. Marie, le 19 avril 1836, alla s'embarquer pour Londres et elle reparut à Covent-Garden.

Le génie n'avait jamais pu progresser chez la Malibran : le talent était à son apogée. Elle était venue à bout d'amener à peu près au même degré de perfection que les autres les cordes médianes de la voix. En entendant à Paris *I Puritani*, elle avait reculé devant le rôle d'Elvire à cause d'une cadence de la cavatine, faite pour une voix franche de soprano. Cette cadence se trouve entre le *fa diese* et le *sol* au-dessous de l'octave aigu, et pourtant, quelques mois après, elle y parvint. Dans *Fidelio*, à Londres, elle faisait la cadence à pleine voix entre l'*ut* et le *re* aigu.

Une partie de plaisir devait mettre fin à tant de merveilles et d'acclamations. Marie voulut monter un jeune et beau cheval pur sang, malgré les observations du propriétaire, malgré les prières de son mari.

A peine en selle, Marie, elle, l'intrépide et l'indomptable, eut peur. Elle avait toujours eu la pensée qu'elle mourrait jeune, et c'est pour cela qu'elle dépensait sans compter cette vie exubérante qui, disait-elle à son mari pour le rassurer, l'étoufferait si elle ne lui livrait point passage. Marie se sentit défaillir. Son cheval ne se sentit plus maîtrisé par une main sûre, et partit emporté. Marie vit la mort qu'elle avait déjà tant de fois pressentie.

Un garde-barrière, à qui elle crie d'arrêter sa monture, jette rapidement son bonnet en l'air et épouvante le cheval que le reste de la cavalcade n'ose suivre de trop près de peur de l'exciter encore. Marie sent la fourche qui soutient son genou céder, son étrier fléchir.

Une seconde barrière se présente. Le cheval, en la franchissant, peut désarçonner l'écuyère et la tuer. Marie cherche à s'accrocher à la partie supérieure de la barrière. Le cheval continuera sa course. Elle n'aura tout au plus qu'une chute peu dangereuse sur le sol.

Mais la fatalité était là : le pied de Marie était pris dans l'étrier. Elle tombe sur la croupe de son cheval, rebondit sur la terre. Elle est traînée sur la route ; sa tête frappe le sol. Enfin, on la ramasse évanouie.

Bériot n'était point de cette partie. Il était encore absent quand Marie, ayant repris connaissance, rentra une joue noire, le reste du visage terreux et livide, les cheveux pleins du sang qui sortait par trois blessures.

Au lieu de se faire saigner, ce qui eût pu prévenir la congestion : « Ce ne sera rien, dit-elle, j'ai été maladroite, c'est ma faute. » Et la Malibran voulut jouer le soir, — et elle joua, lavant ses blessures et dissimulant la pâleur sous le fard. Elle voulut jouer ; tout est là. Elle se devait à sa gloire et elle tenait à rassurer son mari, à qui elle avait demandé que l'on cachât son accident.

Elle partit pour Bruxelles, mais elle ne pouvait plus fuir le mal ; il était déjà maître de sa proie.

Marie avait promis de chanter pour les pauvres à Manchester. D'ailleurs, elle se croyait mieux, elle revenait par moments à ses exercices accoutumés, à ses espiègleries journalières. A la date du 28 août 1836, elle écrivait encore une lettre des plus gaies ; mais les douleurs de tête revenaient, mais elle ressentait des somnolences anormales, elle qui, précédemment, après les représentations les plus fatigantes, était obligée de forcer, par des exercices corporels longtemps prolongés, ce sommeil que lui refusaient ses nerfs surexcités, son imagination encore enflammée.

Après avoir chanté *la Sonnambula* à Aix-la-Chapelle, elle revint au château de Roissy, près Paris, dont elle avait fait l'acquisition. Là, elle parut se ranimer ; mais la main sur sa tête endolorie, elle se hâtait, comme si le pressentiment devenait certitude, de terminer l'album de ses romances. Là, — fait singulier, – elle composa la chanson de *la Morte*, dont les paroles, remises à Marie par Lablache, écrites par l'Italien Benelli, sous l'inspiration d'une amère et sardonique gaieté, avaient précédé de deux mois la mort du poète et précédèrent d'un mois la mort du charmant compositeur.

On ne voulait pas, vu l'état anormal de sa santé, lui permettre de visiter des souterrains attenants à une citerne qu'on avait découverte auprès du château de Roissy. Le lendemain de cette excursion à laquelle

on ne lui avait point permis de participer, elle se leva à cinq heures du matin, et, clandestinement, la fit pour son compte.

Dans les premiers jours de septembre 1836, elle quitta Roissy pour se rendre en Angleterre, et alla se loger dans le même hôtel que Lablache, qu'elle aimait beaucoup ; mais là son état empira. Les évanouissements, les crises de nerfs auxquels elle avait été sujette toute sa vie redoublèrent. Pendant qu'elle chantait sa composition de *la Morte*, on la vit en proie à une exaltation effrayante.

Partie pour prendre part au festival de Manchester, à l'église où elle venait chanter, le son de l'orgue entendu la jeta dans une crise nouvelle, dans des éclats de rire convulsifs, auxquels succéda un évanouissement. Emportée de l'église et revenue à elle, elle retrouva assez de courage pour dire l'air d'*Abraham*, de Cimarosa. Le soir, elle joua au théâtre. Le lendemain, elle retourna à l'église ; mais les sons solennels de l'orgue agirent de façon encore plus terrible sur elle que sur la Marguerite de *Faust*. Elle se trouva mal, tomba et ne put chanter que le soir.

Affaiblie par plusieurs attaques de nerfs, hallucinée, les yeux déjà dans un monde étranger à la terre, à la fois une fée et une ombre, elle souleva les transports en chantant le duo d'*Andronico*, de Mercadante, avec madame Caradori. On redemanda le duo, sans pitié pour l'état inquiétant de Marie. Elle dit alors, assure-t-on, à M. Georges Smart qui dirigeait l'orchestre : « Si je répète ce duo, je suis une femme morte. »

— Alors, lui répondit M. Georges Smart : vous n'avez qu'à vous retirer, madame, je ferai vos excuses au public. »

— Non, dit-elle, comme si sa fuite lui eût semblé une désertion : Je chanterai, mais j'en mourrai. »

Et elle répéta le duo avec une ardeur surnaturelle, qui fit passer dans l'auditoire la fièvre qui la soutenait encore pour la tuer presque aussitôt. Ce furent les dernières notes qui s'échappèrent de ces lèvres inspirées. Mais ne croyons pas que cet effort seul l'ait tuée. Marie était déjà condamnée ; elle retombe, aussitôt le duo achevé, dans d'effrayantes convulsions. L'état s'aggravant, on songea à la saignée, à laquelle on avait si imprudemment négligé de recourir, à l'origine du mal. D'ordinaire, la saignée surexcitait encore les crises nerveuses auxquelles Marie avait été toujours sujette. On voulut empêcher le médecin de prendre sa lancette. Bériot, engagé avec elle pour jouer dans six meetings, n'était pas au pied de son lit de douleur. Nul n'osait décider. Marie, revenant à elle, dit qu'on la saignât ; mais elle ajouta : « Cela est de peu d'importance. »

On voulut attribuer la mort à l'effet de cette saignée ; pas plus que l'effort fait dans le duo d'*Andronico*, ce ne fut là la cause déterminante ; tout au plus la catastrophe en fut-elle un peu hâtée. Le coup était porté, mais la douleur du moins cessa d'agiter cette frêle et sublime organisation que la terre allait rendre aux influences surhumaines qui l'avaient créée. Elle tomba dans la stupeur, sembla prendre l'insensibilité d'une statue. Son dernier contact avec la vie fut pour demander d'une voix éteinte, si Bériot avait été applaudi dans un Concert qu'il avait dû donner, et le dernier sourire qui se dessina sur cette bouche qui avait passionné deux mondes et toute une génération, fut pour un suprême triomphe de son cœur, qui précèda de quelques heures son dernier soupir.

Il y avait eu engagement pour six Concerts avec la ville de Manchester. La ville offrit à Bériot de satisfaire aux clauses de l'engagement comme si elles avaient pu être remplies (Marie n'avait chanté que trois fois) ; Bériot refusa cette grâce ; mais Manchester, chose plus grave, voulut garder ces dépouilles adorées. Morte le 23 septembre 1836 (juste un an, jour pour jour, après l'homme dont elle avait traduit avec tant de poésie les touchantes inspirations, Bellini, âgé comme elle de vingt-huit ans !), Marie de Bériot avait été inhumée, le 1er octobre, en grande pompe dans l'Église collégiale de Manchester. — Un marbre, dédié à sa mémoire avec inscription, avait été même placé dans l'église par Bériot. Voilà ce qui peut excuser peut-être la résistance avare de Manchester et le spectacle pénible d'avocasseries débattant le plus ou moins de titres — de la famille, ou de la ville mortuaire à s'approprier ces restes, vides d'une si belle âme. Il fallut, paraît-il, l'intervention de madame Garcia, venant redemander sa fille, pour que le corps de la Malibran fût transporté à Laeken.

Là, les moulures des portes de bronze d'un mausolée laissent des interstices à travers lesquels on distingue une statue blanche, placée sur un socle. Ainsi entrevue, l'image de marbre semble une apparition fantastique de celle que le sort n'exposa pas du moins à voir s'attiédir peu à peu ce public qui, dans tous les pays, sembla pour elle se confondre toujours dans une seule nationalité enthousiaste. Au plus éclatant de sa gloire, elle nous a fui, emportée vers le ciel dans un effort de l'inspiration, comme un papier par une flamme.

Longtemps on a promené à Bruxelles un vieillard vénéré, l'époux de la grande artiste, devenu aveugle, comme si, éblouis du spectacle de l'âme de feu qui a disparu, et brûlés à son dernier contact, ses yeux avaient voulu se fermer à jamais sur la terre pour ne se rouvrir que plus haut, près de l'âme aimée.

Lamartine, que je n'ai cité dans ce travail que pour un mot irréfléchi dit à la Malibran, a consacré dans ses *Souvenirs et Portraits* quelques pages magnifiques à cette « bayadère du ciel. » Il confirme la tristesse que l'irrégularité de sa situation avait jetée longtemps sur sa vie et son inépuisable charité. « Son corps charmant, » dit-il, « ne la parait pas, il la voilait à peine. Cependant cette beauté qui transperçait à travers ce frêle tissu, comme la lampe à travers l'albâtre, fascinait tous les sens autant qu'elle divinisait l'âme. Ce n'était ni son chant, ni son geste, ni son drame que j'admirais le plus en elle, c'était sa personne. »

Plus loin, nous trouverons un témoignage suprême de l'affection pure et élevée que Lamartine, qui ne connut la Malibran que pendant un printemps, lui avait vouée à jamais.

Illustre dans ses racines, cette famille a été illustre dans toutes ses branches. La fille de Garcia a eu pour sœur Pauline Viardot (il suffit de la nommer) qui épousa un des meilleurs amis, un des plus éclairés conseillers de la Malibran, un de ceux à qui, avec Fétis, que la grande artiste appelait « son cher grognon ; » elle savait avouer que si elle n'avait eu que des auditeurs comme ceux-là, sa gloire n'eût pu être plus grande sans doute, mais son style eût pu rester plus complétement irréprochable.

Le frère de la Malibran, un excellent chanteur, a épousé Eugénie Meyer, qui fut elle-même une artiste de premier ordre, se fit applaudir en France et dans toute l'Italie. Elle créa, à l'Opéra-Comique de Paris, *Èva* et *Jeanne de Naples*, — aujourd'hui éminent professeur, qui sait faire passer dans l'âme de ses élèves cette ardeur sacrée que le contact d'un génie typique a pu surexciter en elle, mais n'a pas eu besoin d'y créer.

Madame Eugénie Garcia a un fils chez qui le talent semble héréditaire ; enfin le nom de Bériot est dignement porté par le seul enfant de la Malibran qui ait survécu. On sait que Charles de Bériot est un de nos premiers pianistes.

Marie Malibran a eu l'honneur d'inspirer bien des poètes. Les vers d'Alfred de Musset feraient double emploi ici ; ils sont dans toutes les mémoires. J'aime mieux citer un huitain peu connu d'Antoni Deschamps, où respire un sentiment touchant et qui prouve quelle avait été, parmi les contemporains de la grande artiste, la conviction que sa jeunesse avait été odieusement exploitée :

SUR LA MORT DE MADAME MALIBRAN

Après avoir passé par les terrestres fanges,
Jeune femme, à présent tu chantes pour les anges,
Pour la vierge Marie et son céleste enfant,
Qui, dans ses bras divins, t'écoute triomphant.
Ne crains plus désormais qu'une avare famille
N'épuise avant le temps la pauvre et jeune fille.
L'or n'a pas cours là haut; dans ce sublime lieu,
Tous tes accents seront pour la gloire de Dieu.

Et maintenant, quatre vers encore! Ils sont signés Lamartine et inscrits à Laeken, sur le socle de la statue élevée au-dessus de la cendre qui reste seule aujourd'hui de tant de flamme.

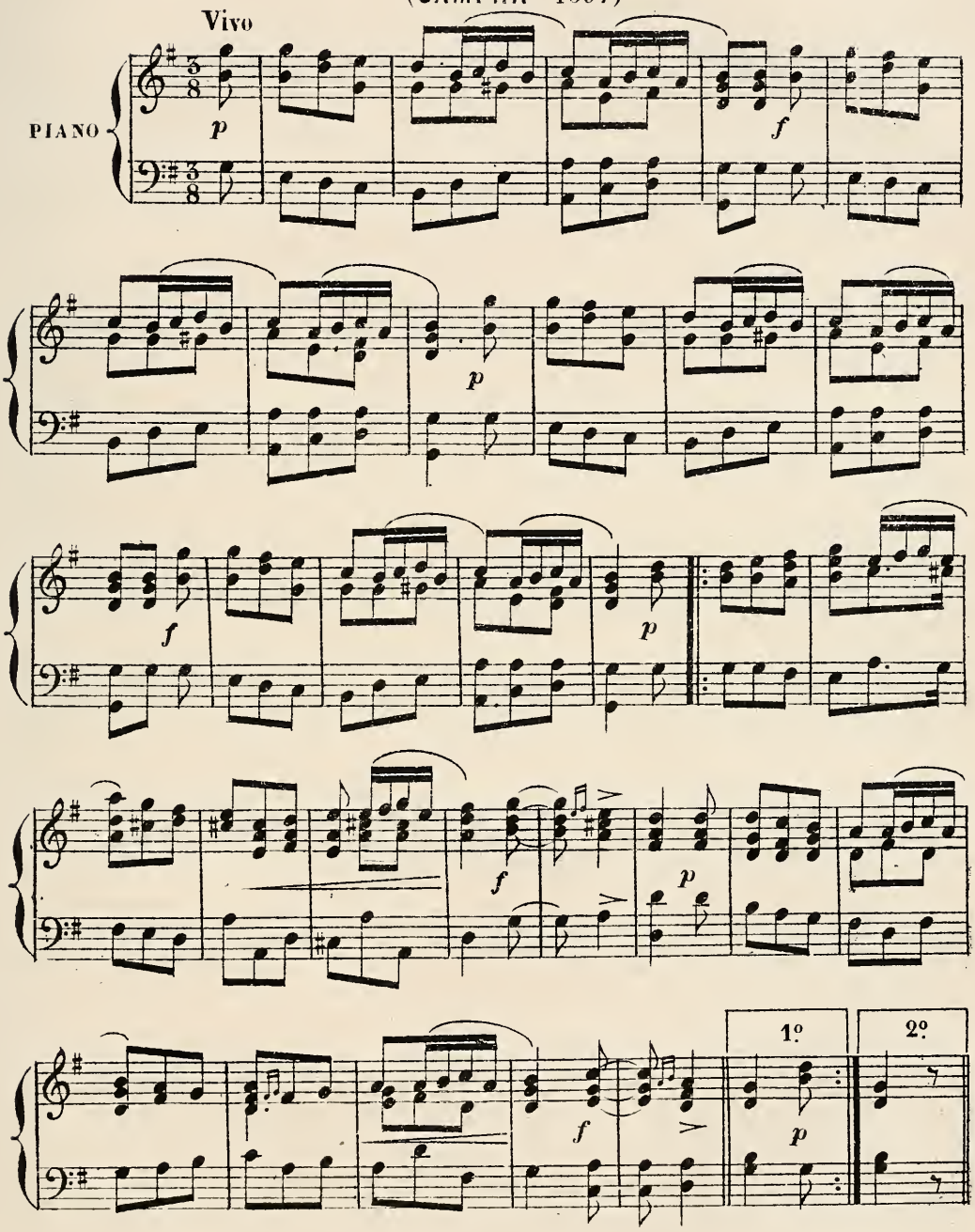
Beauté, génie, amour furent son nom de femme,
Écrit dans son regard, dans son cœur, dans sa voix.
Sous trois formes au ciel appartenait cette âme.
Pleurez, terre, et vous cieux, accueillez-la trois fois!

Après cet éloquent sanglot, toute plume doit s'arrêter.

PAUL FOUCHER.

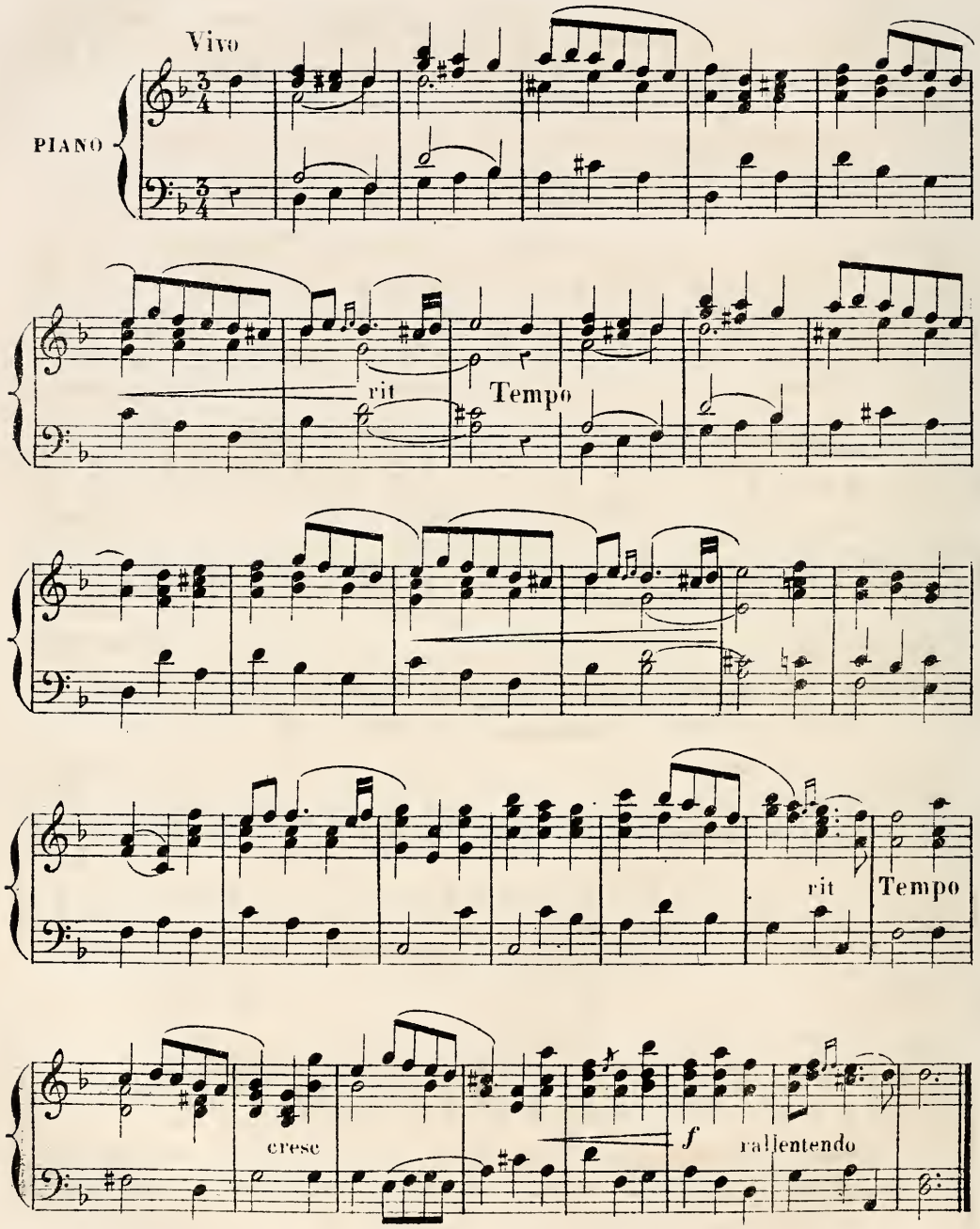
PASSEPIED de l'EUROPE GALANTE

(CAMPRA 1697)



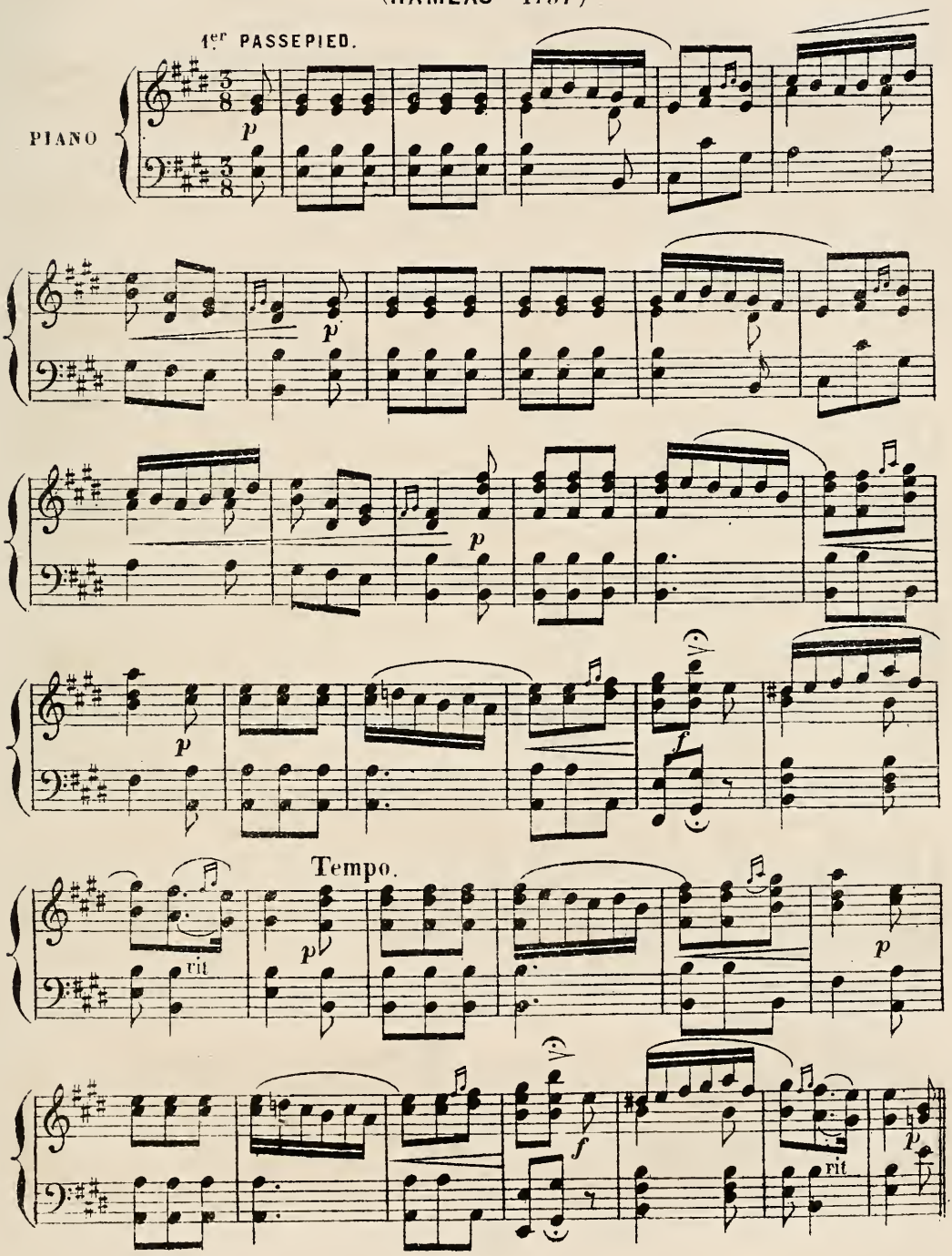
PASSEPIED de POLYDORE

(J. B. STRUCK dit BATISTIN. 1720)

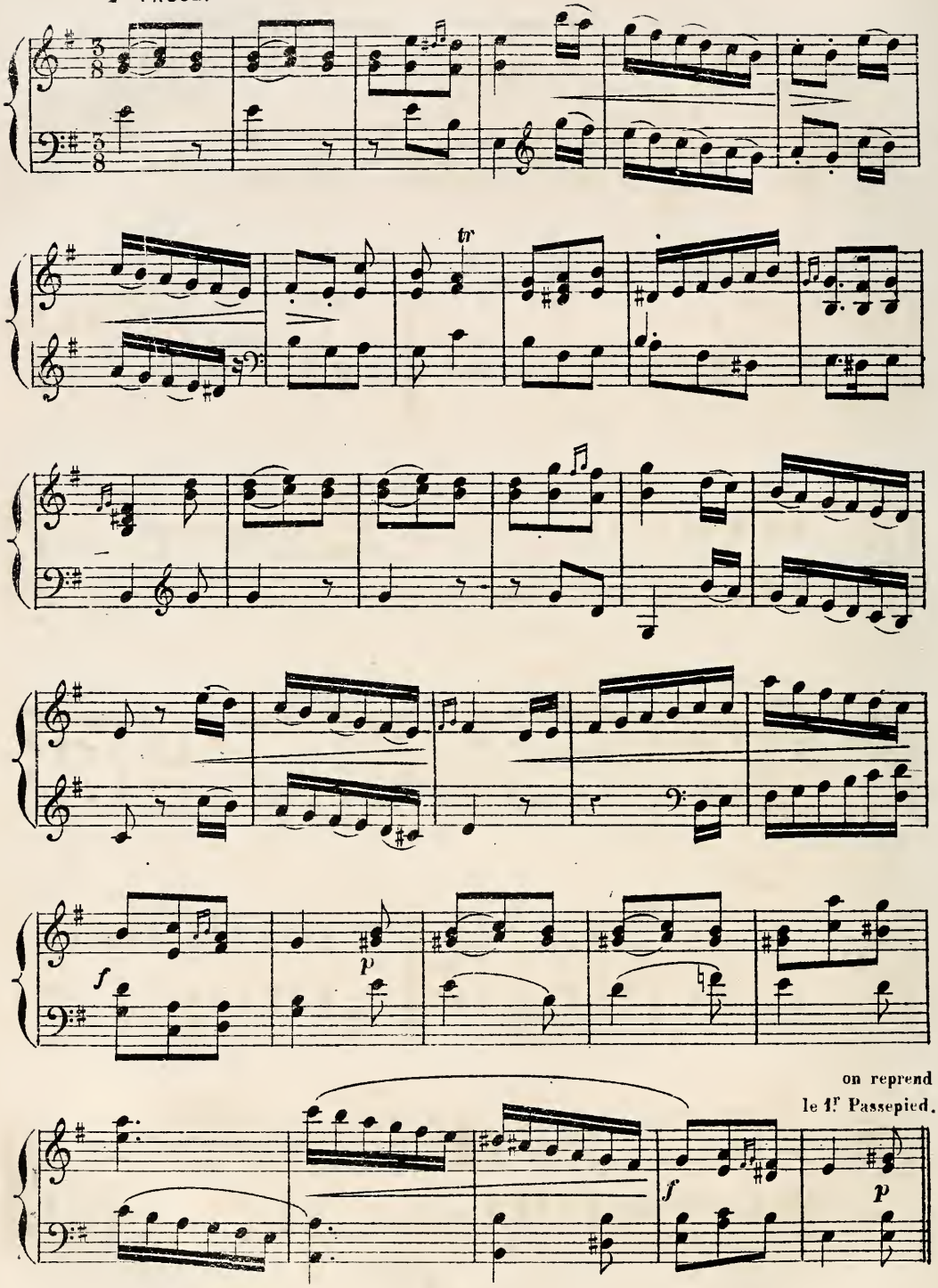


PASSEPIED de CASTOR et POLLUX

(RAMEAU 1737)

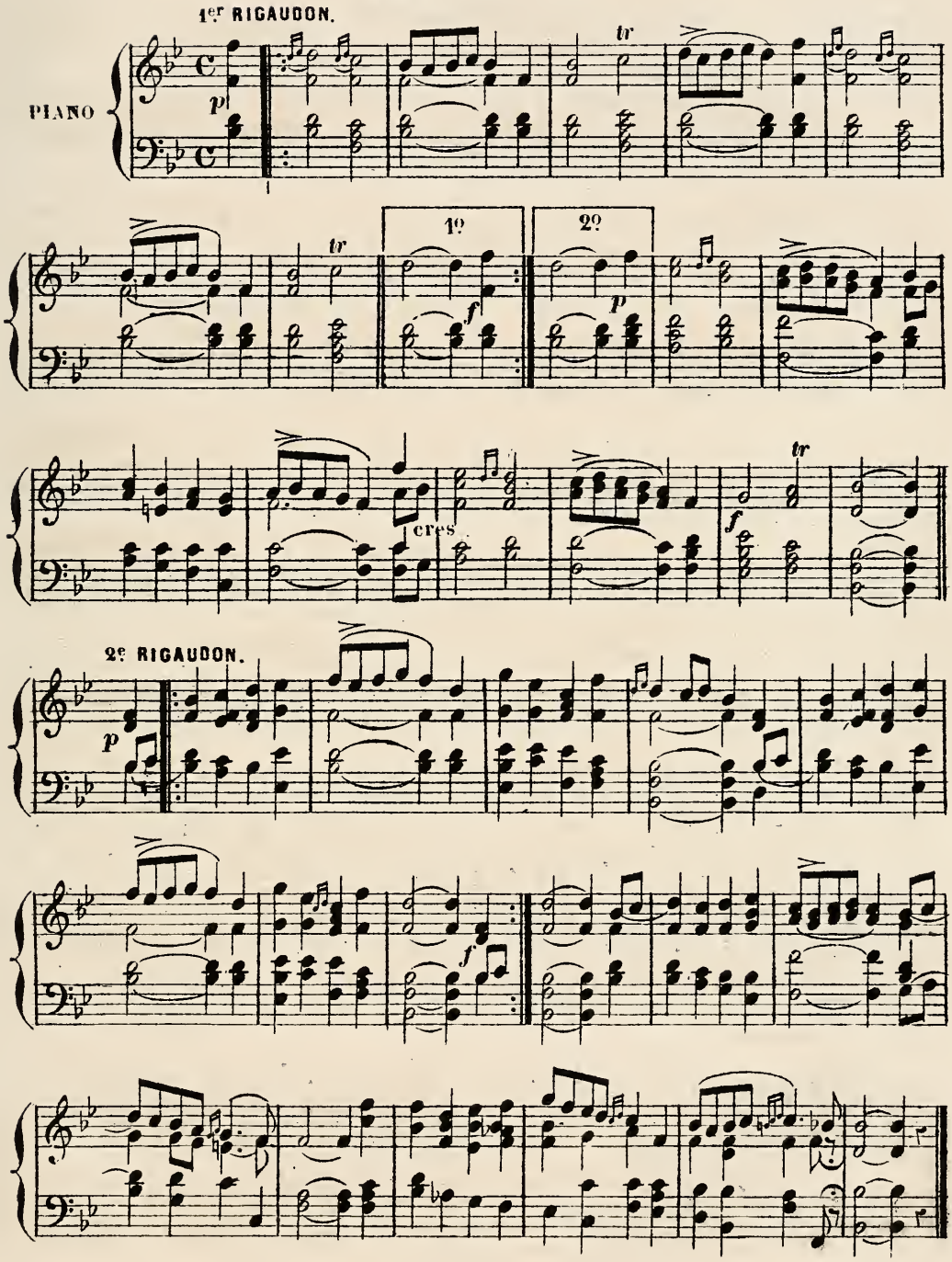


2e PASSEPIED



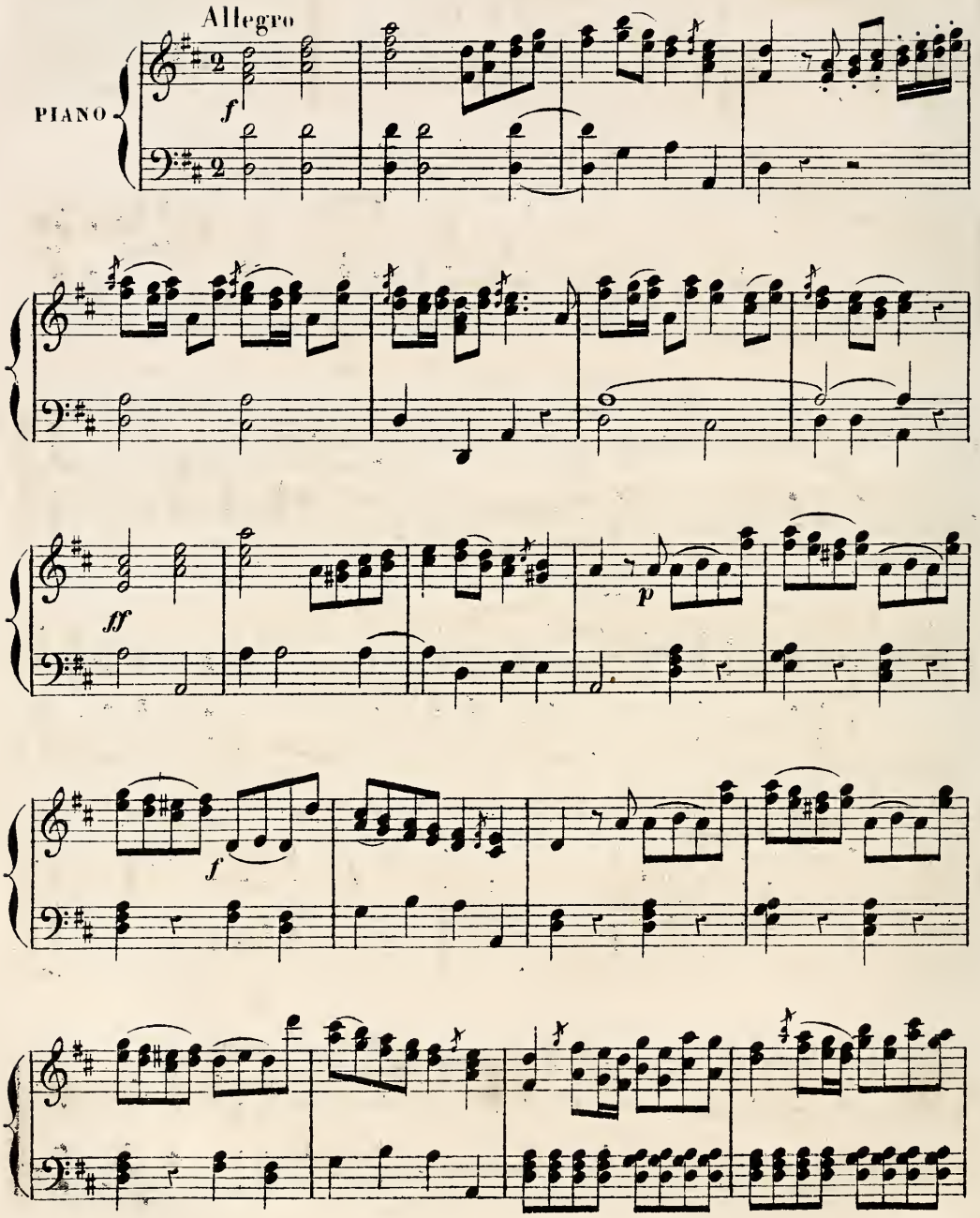
RIGAUDONS de CIRCE

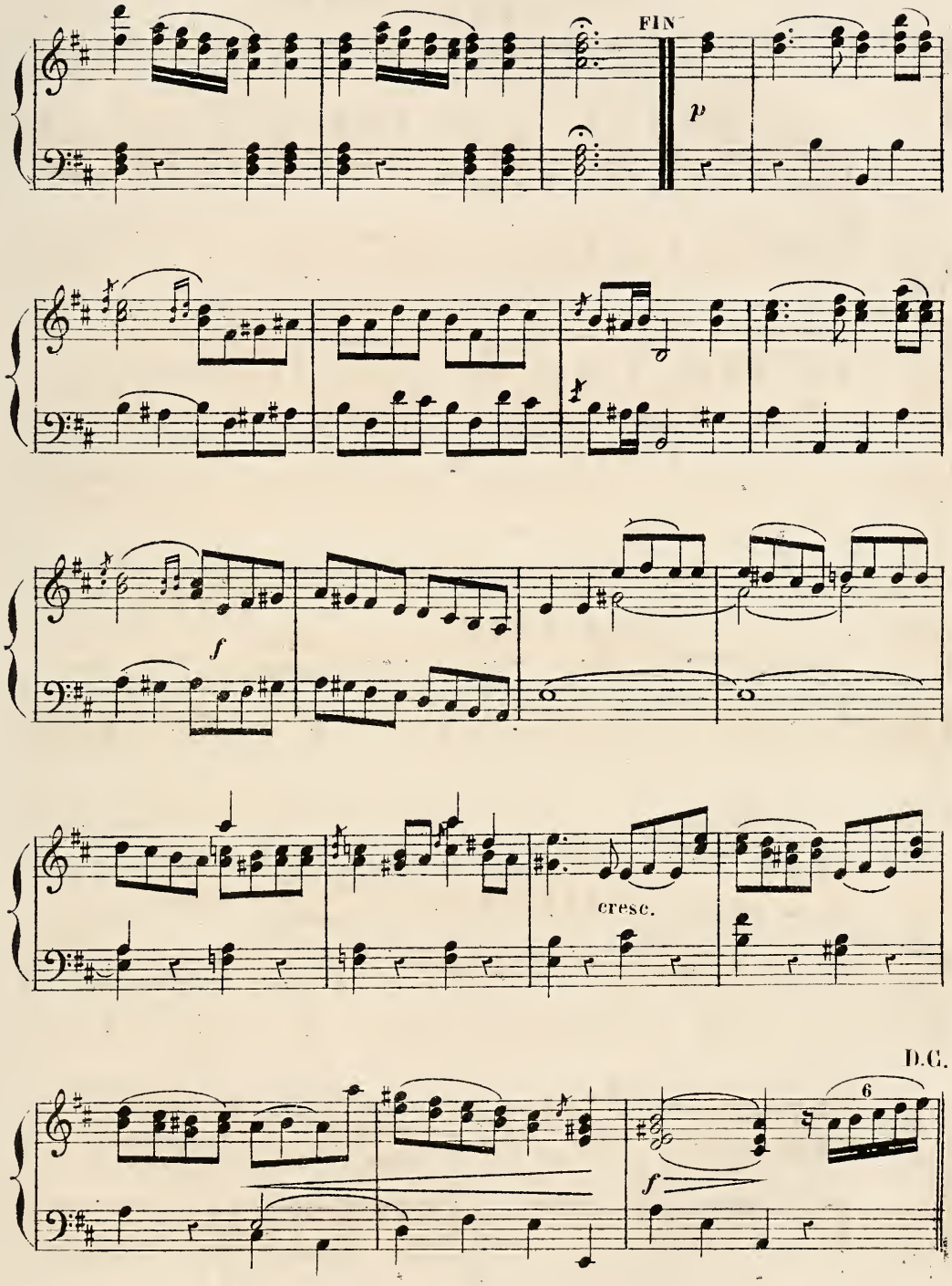
(DESMARETS 1694)

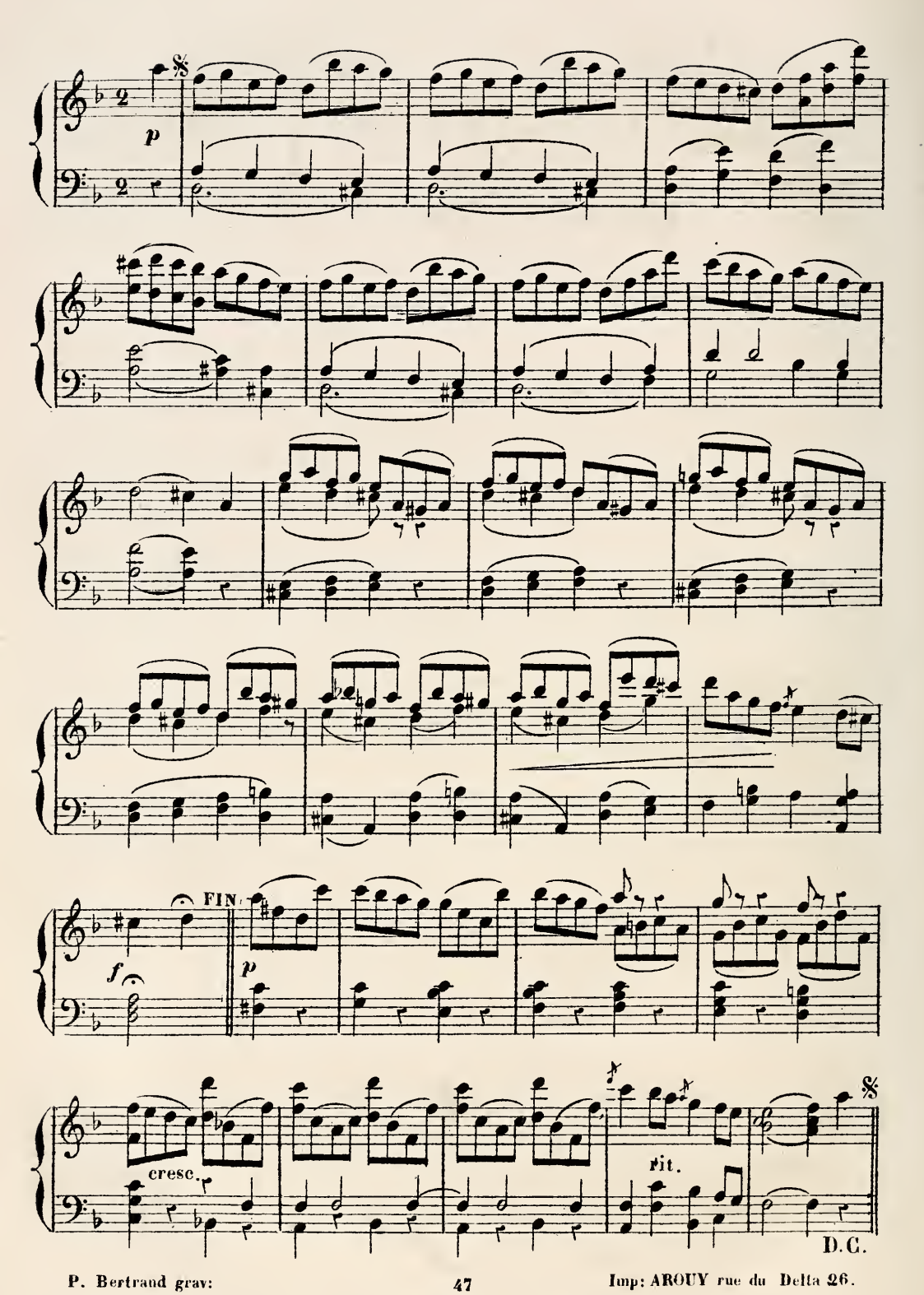


RIGAUDONS d'ERNELINDE

(PHILIDOR – 1767)




FIN
p
f
cresc.
D.C.
6
f


p
FIN
f
p
cresc.
rit.
D.C.

LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE[1]

IV

LE PASSEPIED

ous allons avoir à étudier maintenant toute une catégorie de danses, dont on trouve de très nombreux spécimens dans les partitions des dix-septième et dix-huitième siècles; ce sont les Passepieds, Rigaudons, Musettes, Menuets, Gavottes, Chaconne, etc. Il n'est pas un ouvrage qui ne possède au moins un type de ces danses. Le Passepied est peut-être le plus commun de tous; malheureusement, la quantité n'est pas rachetée par la qualité. C'est toujours le même rhythme, une espèce de menuet très vif, sans le charme et l'élégance de contours de celui-ci. Il avait aussi quelques rapports avec la Courante, puisque Noverre, d'après Despréaux, disait que mademoiselle Prévost courait le passepied avec une grâce infinie.

On comptait, à ce qu'il paraît, plusieurs sortes de passepieds. J'avance le fait d'après un petit livre assez rare, écrit en espagnol et publié à Naples, intitulé : *Reglas utiles par a los aficionados* (amateurs) *a Danzar* (2).

On avait, au dix-huitième siècle, le vieux Passepied (el viejo Passapie),

(1) Voir les numéros des 1er, 15 juin et 1er juillet.

(2) Don Bartholomeo Feruol y Boxcrans (Napoles, 1745).

le Dragon, le Passepied de Trompas, de Male, de los Enamorados (des amoureux), de Pasqualin, etc., etc. Le « vieux Passepied » était le plus usité et « le dragon » était le plus récent et de provenance italienne.

Malgré toutes ces étiquettes dissemblables, la figure restait à peu près la même. C'était celle du Menuet prise très vite. En sachant que le Menuet est composé de quatre temps de danse sur trois temps musicaux, que le premier temps est un demi-coupé et les trois autres en « fleuret, » c'est-à-dire que le danseur fait un demi-coupé et deux pas marchés sur la pointe du pied, on comprendra de suite la configuration de cette danse qui, grâce à sa simplicité, a trouvé place dans tous les ballets du temps.

Mais, je le répète, c'est toujours le même rhythme. Aussi ai-je eu beaucoup de peine à trouver des exemples ayant une mélodie intéressante.

Le Passepied de *l'Europe galante* peut servir de type parfait. En lisant les passepieds de toute l'école lulliste, j'entendais toujours à mes oreilles l'air de Campra. Aussi ai-je dû le choisir en respectant, autant que possible, l'harmonie parfois fantaisiste du vieux maître.

La mesure est indiquée : 3/8, à peu près dans tous les ouvrages ; quelques-uns, Batistin entre autres, dont je donne un Passepied tiré de *Polydore*, qui m'a semblé mériter une mention honorable, avait marqué 3/4 ; c'était sans doute « une mesure de précaution » pour l'inhabileté en lecture de ses musiciens.

Destouches, dans *Issé*, a écrit un Passepied assez intéressant comme coupe; il l'a marqué 6/8, par une erreur de plume. Cet air procède en rondeau ; le motif principal est repris quatre fois de suite par l'orchestre, après quatre couplets, — variations inévitablement jouées à deux parties par les hautbois et les bassons. La place m'a manqué pour le donner ici.

Comme troisième exemple de Passepied, on lira avec intérêt l'air de *Castor et Pollux*. Il a toutes les qualités de facture des compositions de Rameau, mais, donnant raison à la remarque déjà faite dans la dernière notice, il a le tort de dénaturer par trop le rhythme de la danse. On l'appréciera, j'en suis sûr, sous le point de vue musical.

LE RIGAUDON

Cette danse fut inventée par un maître à danser provençal, du nom de Rigaud, qu'il ne faut pas confondre avec l'archevêque de Rouen et

sa cloche, dont Kastner raconte tout au long les faits et gestes, à propos de l'étymologie de « tire la rigot. » Quelques auteurs nous disent que notre Rigaud était devenu maître de ballets d'Anne d'Autriche. Ce fait peu important n'est pas entièrement prouvé, mais il est fort admissible.

Le Rigaudon se battait à deux temps (sur un mouvement gay). Il était ordinairement divisé en deux parties, le second Rigaudon servant de trio.

Comme pas, il se faisait en place, sans avancer ni reculer ; on pliait les genoux et se relevait en sautant. Ce n'était pas, on le voit, d'une très grande difficulté chorégraphique.

Les Rigaudons, comme les Passepieds, se ressemblent beaucoup entre eux. Je me suis donc contenté de citer, comme vieux genre, l'air de *Circé*, mais aussi j'ai cru devoir réduire au piano le Rigaudon plus moderne d'*Ernelinde*, qui a des qualités musicales très réelles, et dont l'auteur est l'objet d'une étude faite avec beaucoup de soin, dans cette revue, par mon collaborateur Arthur Pougin.

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)

CURIOSITÉS DE L'ACOUSTIQUE

ÉCHOS ET RÉSONNANCES[1]

ASSENFRATZ cite encore un écho des plus curieux, observé à l'ancien collége d'Harcourt, et que la trouée faite par le boulevard Saint-Michel doit seule avoir fait disparaître.

Si une personne placée au milieu de la cour, entre les deux ailes du bâtiment, parlait haut, les notes graves de sa voix s'entendaient dans une direction parallèle à la rue de la Harpe, et les sons aigus dans une direction qui faisait un angle de cinquante degrés vers le nord avec la première.

Il y avait évidemment là un phénomène qu'il faut attribuer à la différence de tonalité des murs du collége, et qui méritait d'être étudiée de plus près. Dans l'état actuel de nos connaissances acoustiques, l'étude en pourrait être entreprise avec fruit : mais l'écho n'est plus.

Les réflexions répétées sur une surface courbe ou polygonale produisent souvent une concentration des ondes sonores qui rend perceptibles, à une distance considérable du foyer d'émission, des sons même très faibles.

Par exemple, deux personnes placées à deux points diamétralement

(1) Voir le numéro du 15 juillet.

opposés de la galerie qui contourne intérieurement la coupole de Saint-Pierre de Rome, s'entendent distinctement en parlant à voix basse, bien qu'on n'entende rien absolument dans l'espace intermédiaire.

A la cathédrale de Saint-Paul, à Londres, on peut observer un pareil phénomène. La galerie qui règne autour de la coupole, renvoie d'un foyer à un autre le son le plus léger, tel que le tic-tac d'une montre, avec une grande force. Ici l'écho se complique d'une résonnance générale de la galerie extrêmement sensible, et qui l'a fait surnommer *la galerie murmurante* (The Whispering Gallery).

Dans la promenade publique annexe du Colysée, en cours de construction à New-York, il existe un mur circulaire d'une longueur de trois cents pieds. On a découvert accidentellement que cette surface possède des propriétés acoustiques « bien supérieures, » au dire des témoins auriculaires, « à celles de la célèbre galerie murmurante du dôme de Saint-Paul, » et d'une telle étendue, qu'elle transmet avec la dernière pureté le plus léger murmure à une distance de cent cinquante pieds.

Suivant le *New-York-Times*, à qui nous empruntons ce renseignement, les principes de l'acoustique seraient à peu près complétement ignorés des architectes des États-Unis, qui abandonneraient au hasard le soin de tirer parti, comme il l'entend, des phénomènes de résonnance naturelle dont une sage direction a tant d'importance dans la construction des théâtres et surtout des salles lyriques.

Il existe, à la cathédrale de Glocester, une sorte de couloir étroit, qui traverse un côté du chœur. Cette galerie a sept ou huit mètres de longueur et ses murs forment cinq côtés d'un octogone. Les réflexions, répétées par ces murs, apportent à l'oreille d'une personne placée à l'une des extrémités de la galerie, la voix, considérablement renforcée, d'une personne parlant bas à l'autre extrémité.

A Muyden, près d'Amsterdam, Chladni rapporte qu'il existe un écho produit par un mur elliptique, aux deux extrémités duquel deux personnes peuvent s'entretenir à voix basse. Si l'on parle haut près de ce mur, l'écho, très renforcé, semble sortir de terre.

Les phénomènes de réflexion, produits par une surface elliptique, présentent, d'ailleurs, les mêmes variétés de caractères que les surfaces sphériques et polygonales.

Ainsi, une personne placée dans l'un des foyers réflecteurs de la coupole elliptique du Baptistère, à Pise, entend très distinctement le plus léger murmure proféré dans le foyer opposé, bien qu'il demeure imperceptible à l'oreille sur tout autre point.

Le Baptistère offre, d'ailleurs, des phénomènes de résonnances et d'échos des plus curieux et des plus variés. Les foyers de réflexion y abondent, et il n'est presque pas de coin qui n'y ait son compère, et où l'on ne puisse converser à voix basse pour les autres, à haute voix pour soi-même. Il y existe, en outre, un écho polysyllabique assez franc, et enfin il suffit de frapper les dalles du talon pour faire résonner toute la voûte gothique de l'édifice, comme une cloche de bronze énorme, et aussi longtemps que s'il s'agissait, en effet, d'une véritable cloche.

Un phénomène analogue à ceux dont nous venons de nous occuper, peut être encore observé dans le vestibule bien connu du Conservatoire des Arts et Métiers de Paris. Une salle hexagone de l'Observatoire permet également la conversation à voix basse entre deux personnes qui veulent bien s'installer dans ce but à deux angles opposés, à leur choix.

La cathédrale de Girgenti offre un autre exemple de disposition semblable, en conséquence de laquelle on peut entendre de la grande porte occidentale de l'édifice, quand cette porte est fermée, la voix d'une personne parlant bas à un point situé derrière le maître autel, à plus de soixante-quinze mètres de là.

Cette circonstance resta ignorée assez longtemps, l'occasion ne s'étant pas présentée d'en faire l'expérience. Mais il arriva qu'un confessionnal fut installé en plein foyer de la surface réfléchissante de derrière le maître-autel. Il s'en suivit... ce qu'on devine assez : quelqu'un découvrit, par hasard, le foyer opposé ; ce quelqu'un fit part de sa découverte à des amis, et le foyer délateur fut bientôt converti en un lieu de réunion, où des oreilles indiscrètes recueillaient avidement les secrets du confessionnal.

Et il y en avait de curieux, je vous en réponds !

Cet innocent divertissement n'eut, toutefois, qu'une durée éphémère, et ce fut justement l'un des plus enragés écouteurs qui y mit un terme. Voici dans quelles circonstances :

Un beau jour, notre homme était là, pantelant, l'oreille tendue et déjà toute saturée de révélations piquantes autant qu'involontaires, quand tout à coup le foyer perfide lui transmet le son d'une voix bien connue —trop connue, hélas !... celle de sa propre femme, qui, agenouillée au tribunal de la pénitence, fait l'aveu dépourvu d'artifice de ses... erreurs, dont elle sollicite ingénuement le pardon.

Le représentant du juge éternel sur cette terre d'iniquités, absout la pécheresse humiliée et repentante.—Mais c'est le mari qui *n'entend pas de cette oreille-là.*

Bref, l'affaire fit du bruit — le personnage n'étant, au demeurant, qu'un sot—et le confessionnal fut transporté ailleurs.

Les voiles, gonflées par le vent, ont aussi la propriété de recueillir et de condenser les sons que le vent leur apporte des côtes. Voici un exemple assez curieux d'un phénomène de cette nature, rapporté par Arnott :

« Un jour, dit-il, à bord d'un bâtiment naviguant le long des côtes du « Brésil, mais hors de vue de terre, des passagers qui se promenaient sur « le pont, en passant à un certain endroit, entendirent très distinctement « le son des cloches, carillonnant comme à l'occasion d'une réjouissance « publique. Tout le monde s'empressa de venir prêter l'oreille en cet en- « droit du pont et se convaincre du mystérieux phénomène, qui dura près « de deux heures. Il fut constaté quelque temps après, qu'au moment de « l'observation, les cloches de la ville de San Salvador, située sur la côte « Brésilienne, avaient sonné à toute volée à propos d'une fête. Favorisé « par un bon vent, leur son avait donc parcouru une distance d'au « moins *cent milles* (160 kilomètres), pour venir se condenser dans le « foyer formé par la voilure concave, qui l'avait transmis à nos « oreilles (1). »

Une expérience familière est celle qui consiste à jeter une pierre dans un puits. Quand la pierre frappe l'eau, un bruit relativement formidable se produit. Certes, nous n'avons rien en ce genre de comparable au puits Dalmate, dont parle Pline, et dans lequel une pierre jetée produisait un ouragan.

En parlant à l'extrémité d'un tuyau de conduite de l'aqueduc de Marly, mesurant neuf cent cinquante et un mètres de longueur, Biot observa que le son de la voix était répété six fois. Les intervalles entre ces répétitions étaient égaux, soit d'environ une demi-seconde ; le dernier son revenant à l'oreille après trois secondes, ce qui est à peu près le temps normal pour que le son traverse une étendue de neuf cent cinquante et un mètres.

On a observé de semblables échos multiples dans les longues galeries des mines. Beudant (2) émet l'opinion que, de même que dans les mines,

(1) Arnott. — *Elements of physics*, vol. 1, p. 538. — Le docteur Neil Arnott, médecin extraordinaire de la reine Victoria, *Fellow* de la Société royale de Londres, chevalier de la Légion d'honneur, est mort le 2 mars 1874, âgé de quatre-vingt-six ans. Ses *Éléments de Physique*, dont la première édition est de 1827, n'ont pas cessé d'être réimprimés, sans modification du plan original, sans autre changement que ceux exigés par le progrès continu des sciences naturelles, encore dans l'enfance, à l'époque où furent publiés les *Éléments*.

(2) Beudant.—*Éléments de physique*, p. 367.

la répétition des échos est causée par l'irrégularité des parois des galeries, il est certain que, dans l'expérience de Biot, les tubes rapportés, composant le tuyau de neuf cent cinquante-un mètres en question, ne devaient être ni assemblés exactement en droite ligne, ni d'un diamètre égal d'un bout à l'autre.

Il nous sera permis, sans doute, de n'insister point sur la théorie et les effets des tuyaux acoustiques de toute nature, auxquels l'expérience de Biot fait naturellement songer, mais que l'on connaît trop. Laissant donc de côté les porte-voix, les cornets acoustiques, les têtes parlantes des Gerbert, des Albert le Grand, des Bacon, des Kempelen, etc., et des exhibiteurs forains qui leur ont succédé, nous passerons à l'examen des phénomènes curieux de « vibrations sympathiques » qui, pour être connus depuis longtemps, n'en sont pas moins très ignorés expérimentalement, et, à ce qu'il semblerait, de parti pris.

L'expérience pourtant est intéressante et vaudrait la peine d'être faite dans des conditions d'observation sérieuse.

On sait que chaque verre a sa note spécifique : en le heurtant contre n'importe quel corps dur, en le posant brusquement sur la table, on lui fait aisément rendre cette note. Un homme qui donnerait de la voix cette note, penché sur l'orifice du verre, le ferait, dit-on, éclater en peu de temps.

Voici en quels termes du Hamel décrit l'expérience :

« Il faut avant tout, dit-il, s'assurer de la note spécifique du verre sur lequel on veut opérer, ce qu'on peut faire en le frappant simplement d'une légère chiquenaude. Alors la voix, réglée sur cette note, s'élevant graduellement à l'octave au-dessus de la note originale, les particules imperceptibles du verre, ébranlées par ces secousses réitérées, seront agitées d'ondulations vibratoires, lesquelles en s'accroissant par la persistance de l'opération, atteindront à la fin une telle énergie, que le verre volera bientôt en éclats. Il est nécessaire, ajoute du Hamel, d'apporter quelque attention dans le choix du verre, qui doit être absolument clair et exempt de tout défaut ou fêlure, et susceptible de rendre une note juste et en rapport avec la voix de l'expérimentateur.

Le même écrivain nous donne encore la description de la bizarre expérience que voici :

« On prend deux verres, dans lesquels on verse de l'eau jusqu'à une hauteur de deux à trois pouces, en ajoutant à l'un ou à l'autre, afin de les amener à rendre exactement la même note lorsqu'on les frappera.

Cela fait, on prend un petit bout de fil de fer que l'on courbe et que l'on place en travers sur les bords de l'un des deux verres ; ensuite on frotte légèrement le bord de l'autre verre avec son doigt mouillé ; les vibrations sonores produites de cette façon se communiqueront au verre surmonté du fil de fer, et au son de cette musique, celui-ci se mettra bientôt à danser (1).

Un autre exemple du même phénomène, des plus curieux à la fois et des plus concluants, est fourni par l'expérience suivante :

Après avoir bien exactement accordé ensemble deux violons, on en place un sur une table, et l'on fait enfourcher une de ses cordes comme un dada par un cavalier de papier (un simple chiffon plié en deux, un fétu, un corps léger quelconque ferait aussi bien l'affaire). Ce violon ainsi disposé et le cavalier solidement en selle, on s'éloigne de quelques pas et l'on sonne un coup d'archet sur la corde du second violon correspondante à celle du premier ainsi montée. Aussitôt cette dernière se met en vibration et fait sauter quelquefois à une assez grande hauteur son cavalier.

Si, pour rendre l'expérience plus complète, on a de même monté chaque corde du violon en repos, on remarquera que, tandis que le cavalier de la corde correspondante à celle que l'archet met en vibration, vide les arçons, les autres restent parfaitement calmes et indifférents aux exercices de voltige de leur camarade.

Il paraît qu'il existe de par le monde des coureurs forains qui font leur métier de briser des verres suivant la méthode indiquée par Du Hamel. Le métier, en tous cas, est aussi honorable que celui qui consiste à exhiber des femmes à barbe, des veaux à deux têtes et autres monstruosités ; il est plus amusant et dénote incontestablement, chez celui qui s'y exerce, une certaine dose d'intelligence inutile à ses confrères.

Je n'ai jamais tenté ni vu tenter l'expérience, et je ne doute point pourtant qu'elle ne soit sérieuse ; Du Hamel n'est d'ailleurs pas le seul qui se soit occupé de cette sorte de phénomènes. Morhof, qui a fait un traité sur la matière (2), dit avoir rencontré à Amsterdam un certain Nicholas Petter qui faisait son passe-temps habituel de casser les verres par ce procédé. D'autres observateurs, Bartoli, Heister, etc., citent une foule de faits semblables. Il paraît même qu'une voix puissante n'est pas indispensable ; pourvu qu'on chante à l'unisson du verre et que celui-ci

(1) J.-B. Du Hamel, Operum Philosoph., etc. — Norimb.. 1681.
(2) Morhof. — *Stentor hyaloclastes.* — 1683.

réunisse les conditions de netteté exigées par Du Hamel, le résultat peut être facilement obtenu.

Un verre mousseline, légèrement bombé, se prêterait singulièrement à l'expérience.

Ajoutons qu'il est possible de substituer à la voix humaine le son de certains instruments, notamment le son du violon.

Si je n'ai pas vu casser des verres en musique, j'ai, du moins, vu danser le petit bout de fil de fer et sauter le cavalier du violon, et je vous garantis que c'est un spectacle amusant, quoiqu'à la portée de quiconque.

Au reste, l'action des vibrations sonores sur tous les êtres et sur tous les objets susceptibles de vibration eux-mêmes, est un fait d'observation générale. Un coup d'archet suffit à faire entrer en danse la fumée, les gaz, la flamme, et même le filet d'eau qui s'échappe d'un robinet. Qu'on pénètre dans une église, une nuit de Noël, quand l'autel resplendit de milliers de lumières éclatantes, si l'orgue se fait entendre, on verra au même moment toutes ces petites flammes vibrer à l'unisson.

Fermez une pièce dans la fenêtre de laquelle le soleil donne, de manière à ne laisser filtrer à travers une étroite issue qu'un mince rayon lumineux, où des milliards d'atomes s'agitent capricieusement ; prenez alors une guitare, une harpe, un violon, et escrimez-vous de l'archet ou des doigts : aussitôt les mouvements des atomes se régularisent, et les voici qui sautent en cadence, avec des bonds prodigieux, ou avec des petits trémoussements pleins de grâce, suivant la note donnée par l'instrument.

On a dit et répété, depuis un an, tout ce qu'il y avait à dire sur les flammes chantantes et résonnantes et rappelé sur cet intéressant sujet les belles expériences des Higgins, des Schaffgotsch, des Barrett, des Tyndall, des Helmholtz, des Lissajoux, etc. Le mémoire de M. Frédéric Kastner : *Expériences nouvelles sur les flammes chantantes*, présenté à l'Académie des sciences l'an dernier, a été le point de départ de cette recrudescence d'intérêt.

L'instrument de M. Kastner, le *Pyrophone*, ou piano à gaz, a été également l'objet d'examens multiples et détaillés.

Il reste donc ou trop ou trop peu de choses à dire maintenant, pour qu'il nous soit permis d'y insister, après tant d'observateurs éminents, dont les travaux sont restés dans toutes les mémoires.

Nous disions plus haut que les veines liquides étaient comme les

flammes, sensibles aux vibrations musicales. Voici ce que dit à ce propos M. Henri de Parville (1) :

« Ce qui est vrai pour une flamme l'est aussi pour les veines liquides qui s'échappent par l'orifice circulaire d'un vase plein d'eau. On voit le jet liquide se courber plus ou moins, se modifier selon le son rendu dans son voisinage. Un diapason excité par un archet a assez de puissance pour diviser la veine liquide, pour l'égrener en perles fines. Alors que l'oreille ne percevra plus aucun son musical, le jet liquide, comme la flamme, trahira encore son existence.

« Que l'on dispose une veine liquide dans une chambre obscure, et qu'on illumine le jet à l'aide d'un de ces puissants appareils d'électricité d'induction qui donnent des étincelles éblouissantes, mais ne durant qu'un instant, on verra le jet liquide se réduire en gouttes plus ou moins espacées, et chacune d'elles sera transformée en une petite étoile extrêmement brillante. Donnez une note bien choisie, tout à coup les gouttes éparses se rassembleront et formeront un collier de perles d'une inimitable beauté. Cessez de chanter, le collier sera de nouveau mis en pièces, et, ainsi, à volonté, vous le réunirez ou le briserez. Cette expérience est saisissante et montre nettement l'influence des vibrations sur la continuité ou la dispersion des gouttes. »

Ajoutons qu'elle est une des plus jolies que l'on puisse voir. L'effet de ce collier de petites perles lumineuses, se brisant et se réunissant sous l'influence des vibrations musicales, est tout simplement féerique.

Mais, sous l'influence de vibrations particulières, ne nous sommes-nous pas un peu écarté de notre sujet ? La difficulté d'appliquer aux flammes chantantes et aux veines liquides dansantes notre théorie du carambolage nous y ramène.

Aussi bien, avons-nous oublié en chemin un écho cependant digne des égards de tous.

La détonation d'un coup de foudre est produite par un ébranlement considérable de l'air ; là-dessus tout le monde est d'accord. Mais le *roulément* qui suit cette détonation, sa répétition à intervalles distincts et inégaux, s'il n'est pas le produit de réflexions répétées sur les couches épaisses de nuages environnants, sur les flancs des coteaux, les murs, les arbres des forêts — j'y perds mon latin.

Certes, je ne puis reconnaître dans la voix du tonnerre les échos plain-

(1) H. de Parville. — *Causeries Scientifiques.* — 1873.

tifs de la nymphe infortunée dont il ne nous reste plus que la voix, — le reste s'étant résolu en ruisseau ; on dit que La Motte le Vayer y démêlait quelque chose d'analogue ; je n'en crois rien : La Motte le Vayer était homme de sens, quoique n'aimant pas la musique.

Mais il m'est impossible de n'y point reconnaître les phénomènes réguliers et constants d'un immense carambolage !

Lors de l'éruption du volcan de Cotopaxi, dans le Pérou, en janvier 1803, le bruit fut entendu, jour et nuit, comme des décharges d'artillerie continuelles, par les voyageurs Humbold et Bompland qui se trouvaient à Guayaquil, c'est-à-dire à cinquante-deux lieues marines (près de deux cent quatre-vingt-dix kilomètres) de là. Suivant eux, il ne s'agit que d'un phénomène extraordinaire de propagation rapide.

Mettons que le son ricochait sur la surface unie de l'eau, comme une pierre lancée par un gamin, habile à ce genre d'exercice, sur le bassin des Tuileries, et gageons que nous sommes tout aussi près de la vérité que nos deux savants voyageurs.

Ricochet et *carambolage* : ces deux termes résument assez exactement, suivant nous, — et très familièrement, — toute la série des phénomènes sonores autres que ceux de source directe.

Tout observateur bien doué et dépourvu de parti-pris peut reconnaître à tout moment l'exactitude de cette assertion, qui n'a rien de dogmatique, après tout.

ADOLPHE BITARD.

LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE[1]

Un superbe manuscrit byzantin que possède la Bibliothèque nationale nous offre un curieux exemple des représentations du roi David, aux premiers temps du christianisme. Ce monument, splendide à tous égards, fut apporté de Constantinople par un ambassadeur français qui l'y avait acheté, vers le milieu du seizième, siècle, au prix de cent écus d'or. Il est intitulé *Catena in psalmos et preces biblicœ*. Le manuscrit est du dixième siècle; mais, de l'avis de tous les paléographes, les grandes peintures, hors pages, qui ne sont pas de la même époque que l'écriture, semblent avoir appartenu à un livre plus ancien. Elles sont détachées des cahiers de parchemin ; on a dû les rogner pour les faire entrer dans le format du volume. Bref, on suppose, et non sans raison, que pour donner plus de prix au manuscrit, les scribes et les calligraphes ont ajouté à leur ouvrage ces treize grandes peintures qui étaient d'une époque beaucoup plus ancienne. Par le style, par le dessin, par les détails même du sujet, elles se rapportent au temps des peintures de Pompeï, et tous les savants sont portés à croire que ces magnifiques miniatures sont contemporaines

(1) Voir le numéro du 1er juillet.

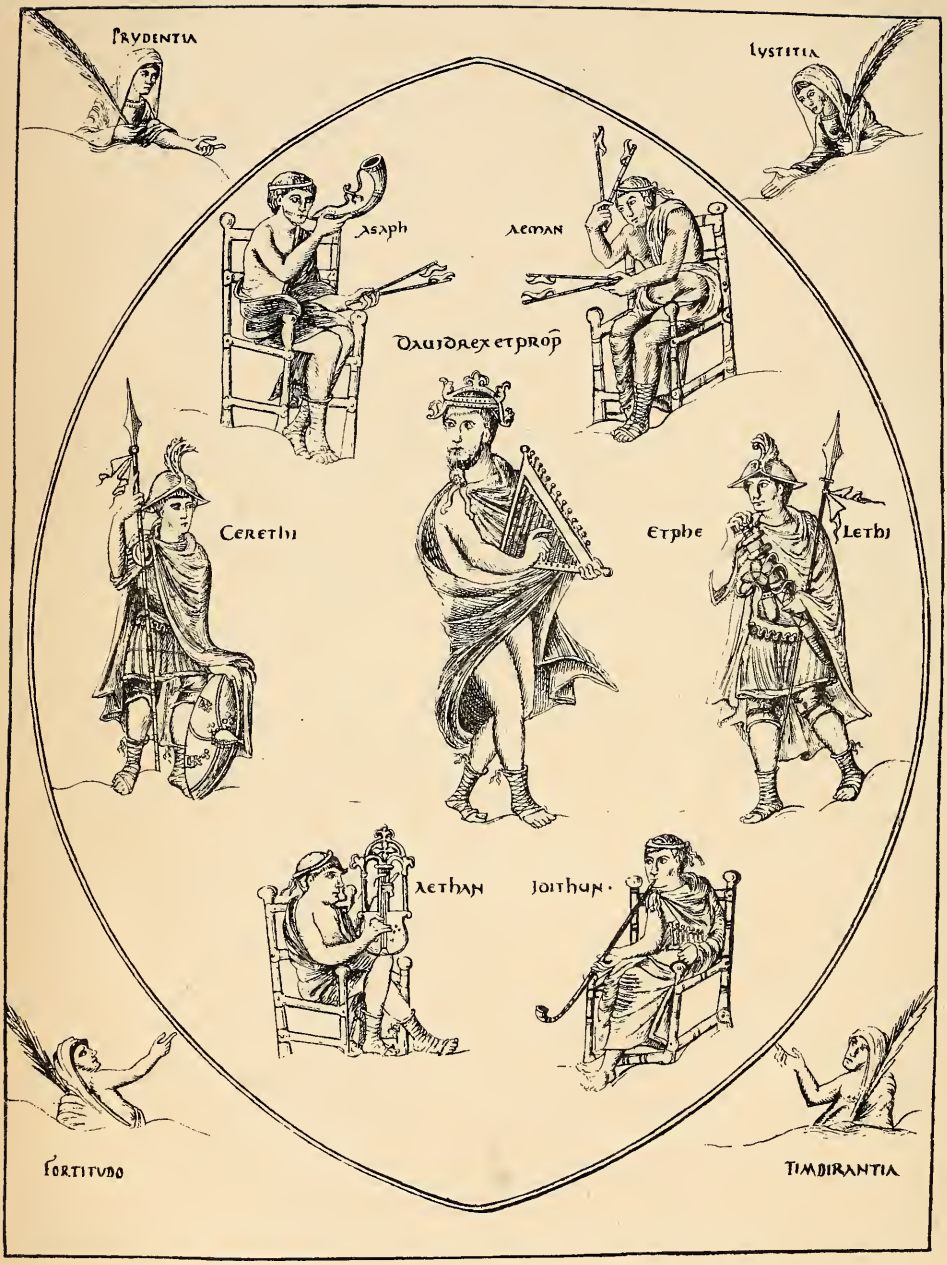
des peintures des catacombes, ou d'une période artistique très peu postérieure (1).

Sur les treize miniatures à pleine page que renferme ce manuscrit, les huit premières ont trait à des épisodes de la vie de David, mais une seule, celle que nous reproduisons, intéresse réellement la musique. Elle représente David jeune, gardant les troupeaux de son père Jessé, au moment où les ambassadeurs de Saül viennent le chercher de la part du roi. La scène se passe au pied de la montagne de Bethléem, personnifiée dans la figure d'un homme couché ; dans le fond du tableau apparaît un édifice de la ville. Au centre, David jeune pince de la lyre. Ses cheveux tombent sur ses épaules ; il est vêtu à la grecque ; son instrument est posé sur un socle en bois sculpté, qui ressemble un peu à une boîte carrée, d'où sortirait la lyre, dont un des montants s'appuie sur une espèce de contre-fort métallique que David retient de sa main gauche et qui paraît une sorte de table de résonnance. Auprès du musicien, une femme jeune, vêtue aussi à la grecque, paraît lui dicter ses chants ; c'est la mélodie (ΜΕΛΟΔΙΑ), déesse inspiratrice du futur prophète. On ne peut méconnaître l'influence grecque et païenne dans cette représentation. L'artiste a copié son David sur un Apollon ou un Orphée antique, dont il a reproduit les traits, la pose et le costume. De plus, la personnification poétique de la mélodie est une idée essentiellement classique qui se rattache aux plus belles traditions de l'art antique.

Une autre miniature du même manuscrit a rapport à la musique, mais d'une façon moins directe. Elle représente les femmes d'Israël chantant les gloires de David, qui vient de terrasser Goliath. Saül debout, en costume de guerre, la lance à la main, la tête entourée d'un nimbe rose, semble parler à deux femmes, dont l'une joue des petites cymbales en dansant ; derrière Saül est le jeune triomphateur.

Autour du roi-prophète, nous rencontrons fréquemment ces quatre compagnons : Asaph, Héman, Ethan et Idithon. Quelquefois ces musiciens du temple sont transformés en danseurs, mais en général ce sont quatre instrumentistes, et c'est grâce à cette réunion de figures que nous trouvons des représentations de concerts qui nous permettent de reconstituer jusqu'à un certain point les associations d'instruments à cette époque reculée.

(1) Nous saisissons, avec empressement, l'occasion de remercier ici M. H. Bordier, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, d'avoir bien voulu nous communiquer quelques-uns de ses beaux travaux inédits sur les miniatures des manuscrits. M. Bordier est un savant, et de plus un artiste, un enlumineur du moyen âge, et dans ses catalogues, le goût et le talent ajoutent encore à l'érudition.



Tiré de la Bible de Charles le Chauve. IXe Siècle.

La plus belle représentation du roi David, que nous ayons au moyen âge proprement dit, est celle qui se trouve dans la Bible de Charles le Chauve. Cette Bible fut offerte à ce prince en 850 par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin-de-Tours. Ce magnifique manuscrit, qui fait aussi partie des collections de la Bibliothèque nationale, fut conservé dans la cathédrale de Metz jusqu'en 1675. A cette date, les chanoines l'offrirent à la Bibliothèque colbertine.

Il n'entre pas dans mon sujet de décrire ce joyau vraiment royal, aussi ne m'arrêterai-je que sur la grande miniature du roi David qui présente tant d'intérêt à tous les points de vue et que nous reproduisons ici. Le manuscrit est renfermé dans un cadre ovale. Au centre, David joue d'une harpe triangulaire. Sa harpe a douze cordes et douze chevilles ; il la tient dans le bras gauche, tandis qu'il en pince les cordes de la main droite. Il est nu, sous un grand manteau qui rappelle encore les traditions grecques. Dans le haut de la miniature, Asaph, assis, joue du cornet et d'une espèce de cliquettes ; en face de lui, Heman tient deux paires de cliquettes semblables à celles d'Asaph. Au-dessous, Ethan pince les cordes d'une lyre élégante d'une forme curieuse, sur laquelle nous aurons à revenir, et Idithon souffle dans un long cornet à bouquin. Aux deux côtés du roi, veillent ses deux gardes fidèles, Cerethi et Ephelethi. Enfin, les quatre vertus nécessaires à un monarque, la Prudence, le Courage, la Justice, la Tempérance, semblent prendre sous leur protection le psalmiste inspiré. Dans le livre d'heures de Charles le Chauve, autre manuscrit qui entra à la Bibliothèque comme la Bible, par l'entremise des chanoines de Metz, en 1674, nous retrouvons le même sujet ; mais au point de vue artistique, la miniature est moins belle et ne présente pas le même intérêt musical ; le lecteur peut en trouver un bon *fac-simile* dans le *Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix. La Bibliothèque nationale possède encore un manuscrit du dixième siècle qui nous donne une curieuse représentation du roi David. Il est vêtu royalement d'une longue robe richement brodée et porte une étole. Sa tête est ceinte du diadème des empereurs d'Orient. Il tient appuyée sur ses genoux une lyre à huit cordes, à laquelle est adaptée une grande clef. L'instrument est bien construit et d'une forme gracieuse. David tient sa lyre de la main gauche, tandis que de la droite il pince les cordes.

Une miniature d'un manuscrit du treizième siècle doit encore arrêter l'attention par le nombre de personnages et les instruments qu'elle représente. Tout le cadre de ce tableau en cinq parties est formé par un monument de style gothique. David, jouant de la harpe, occupe seul le fond du tableau dans un compartiment à part. Autour de lui sont ses quatre

musiciens ; l'un joue de la viole, l'autre d'une espèce de hautbois, le troisième sonne de la cornemuse, et le quatrième frappe de la main gauche sur un tambourin, suspendu à son bras droit, tandis que sa main droite tient un flutet dans lequel il souffle. Cette miniature se trouve dans une bible manuscrite de la Bibliothèque nationale. Nous ne pouvons finir ce paragraphe sur David sans mentionner un manuscrit du quinzième siècle qui, par la disposition du dessin, par une naïve tentative de couleur locale et par l'instrument dont joue le roi, présente le plus réel intérêt. C'est un magnifique B majuscule, provenant d'un manuscrit de sainte Bénigne de Dijon. Dans cette œuvre, la Renaissance se fait déjà sentir. Le B du *Beatus vir* est formé par deux monstres marins et un triton. Au milieu, David, vêtu à l'orientale avec un turban et une longue barbe et assis sur un tapis aux dessins asiatiques, chante en s'accompagnant sur une cithare à huit cordes. Sur l'instrument qui semble un luth de forme orientale, sept touches fortement accusées indiquent la place des intervalles ; trois ouïes rondes sont pratiquées sur la table d'harmonie. Debout autour du roi, les quatre chanteurs, accompagnés par le luth de leur maître, forment un concert (1).

Un autre épisode de la Bible nous fournit aussi de nombreuses représentations musicales, c'est l'histoire dramatique et touchante de Jephté. Parmi les miniatures qui rappellent cette scène, nous citerons particulièrement celle qui se trouve dans le psautier de saint Louis. Ce beau monument du treizième siècle fut volé par les Vandales de la Révolution et vendu à vil prix, et ne revint à la France que grâce à la générosité du prince Galitzin, qui le racheta au prince Gorlouski, son premier acquéreur, et l'offrit gracieusement au roi Louis XVIII. Dans cette miniature, les filles d'Israël viennent, au son des harpes, recevoir le vainqueur. A leur tête, Seila, joyeuse, danse en s'accompagnant du tambourin.

La vie des saints nous donne aussi un grand nombre de scènes et de personnages relatifs à la musique. C'est ainsi que nous voyons donner la viole à Saint-Geniès, comédien, à Saint-Wilgeford, à Saint-Nicolas de Tolentin, la cornemuse à Saint-Simon, le solitaire ou l'insensé, le cor de chasse à Saint-Hubert; au pape Saint-Corneille, à Saint-Lambert, évêque de Liége, la harpe, etc. La légende des saints explique ces différents attributs. Sainte Cécile, la sainte musicienne par excellence, ne fut considérée sous ce rapport que vers le quatorzième siècle. Le fidèle compagnon de saint Antoine lui-même ne put échapper au joug de la

(1) On trouve un dessin de cette miniature dans *les Arts au moyen âge*, par Du Sommerard. — Chap. VIII, pl. XXI.

musique, et sur un vitrail du quinzième siècle, qui faisait partie de la collection Debruge-Dumesnil, décrite par Labarte, nous voyons un bon saint Antoine qui, non content de porter lui-même des clochettes, en avait orné la queue et les oreilles de son inséparable ami.

Quelquefois, on retrouve dans les attributs des saints des légendes musicales antiques par une assimilation analogue à celle dont nous avons parlé au sujet des premières peintures chrétiennes; soit à cause de la ressemblance du nom, soit pour opposer des miracles chrétiens aux prodiges païens, Arrien (Arianus), qui fut martyrisé au quatrième siècle, est illustré par une légende qui offre plus d'une analogie avec celle du musicien Arion. Jeté à la mer avec les compagnons de son martyr, saint Arrien fut recueilli et porté par un dauphin près d'Alexandrie où les chrétiens de cette ville le reçurent en grand honneur. Les représentations musicales des saints et leurs allégories pourraient à elles seules nous fournir un volume, mais nous nous contentons de renvoyer, à ce sujet, le lecteur au bel ouvrage du père Cahier (1).

III. — La Musique dans le symbolisme chrétien et dans l'allégorie profane.

Du reste, il est toute une science dans laquelle la musique est loin de rester en arrière : je veux parler du symbolisme, cette langue de convention dans laquelle chaque objet avait un sens caché, chaque représentation était une allusion, comme dans les écritures hiératiques des Égyptiens. Cette langue fut fort en usage pendant tout le moyen âge et je n'ai pas l'intention de traiter un sujet si délicat et si étendu, mais nous pouvons voir en quelques mots quelle place était réservée à la musique dans ce symbolisme qui explique à lui seul presque toute l'esthétique du moyen âge.

Ce fut naturellement l'Église qui inventa cette langue figurée, qui donne un sens aux productions d'un art dont les représentations seraient pleines d'obscurité pour qui n'aurait pas la clef du mystère. La musique tout entière rentra dans le système symbolique. Ses règles générales sont une image de la constitution du monde. Les tons authentiques du plain-chant furent les jours; les plagaux, leurs inférieurs, les nuits.

(1) Cahier.—*Caractéristique des saints dans l'art populaire.*—Paris.—Poussielgue, 1867. — 2 vol. in-folio. — T. II, au mot Musique.

L'hiver eut en partage les tons phrygiens; le printemps, les lydiens ; l'été, les doriens; l'automne, les mixolydiens; les notes graves, moyennes et aiguës, représentaient les trois ordres de fidèles dans l'Église de Dieu; la division par tétracordes, les quatre Pâques, les quatre sens de l'Écriture, etc.; les finales, la mort. Dans chaque tétracorde, le demi-ton marque l'humilité sur laquelle s'appuient les autres vertus. Les tons, dans leur ensemble, signifient la vie, la louange de Dieu, les cieux et aussi la voix des apôtres s'étendant sur le monde entier. Les tons mixtes figurent l'union du Seigneur et de son Église. Comme Ézéchiel qui vit deux roues enflammées se pénétrant l'une l'autre et de deux n'en faisant qu'une, de même voyons-nous l'authentique et le plagal se fondre pour former le mixte.

Un des monuments les plus curieux de la musique symbolique se retrouve dans les ruines de l'abbaye de Cluny. C'est un chapiteau du douzième siècle sur lequel sont sculptés les huit tons grégoriens; cinq seulement sont encore reconnaissables; les trois autres sont complétement dégradés. Au sujet de cette intéressante sculpture, M. l'abbé Pougnet a publié, en 1869 et 1870, une suite d'articles pleins d'érudition et d'ingéniosité dans lesquels il n'a pas, à mon avis, suffisamment cité les autorités sur lesquelles il appuyait ses hypothèses, peut-être un peu hasardées, mais qui constituent un travail excellent et fort recommandable. Nous ne suivrons pas M. l'abbé Pougnet dans sa longue dissertation sur la musique des Grecs, comparée au plain-chant, mais nous consacrerons, après lui, quelques mots au sujet de la personnification symbolique des tons sculptés sur le chapiteau de Cluny (1).

C'est dans les antiennes qui précèdent les tonaires que nous trouvons l'explication des allégories propres à chacun des tons. Ce sens est purement mystique. Le plus souvent, excepté pour quelques-uns, il se rapporte bien plutôt à la place du ton dans l'échelle des sons, qu'à son caractère esthétique. Le premier représente le premier âge du monde, le Créateur, Dieu ; le second le deuxième âge, Jésus, la confirmation de la promesse sainte; le troisième est qualifié de ton élevé qui remplit les cœurs par la douceur et la délicatesse de sa mélodie; il est attribué à la trinité, au troisième âge du monde, au troisième jour qui est celui de la Résurrection; le quatrième « dans un rang inférieur, est comme le second du deuxième » disent les textes, les joies et les peines qu'il apporte sont

(1) *Annales archéologiques de Didron.* — T. XXVI, p. 380. — T. XXVII, p. 32, 151, 287. On peut compléter les planches de cet article par deux autres qui accompagnent un article de M. Barraud.— T. XVII. p. 103.

comme doublées, il est le symbole des quatre évangiles, du quatrième âge, de la quatrième veille (apparition du Christ aux apôtres). Le cinquième est le ton des cinq livres de Moïse, de l'extrême-onction qui s'adresse aux cinq sens, etc. ; le sixième est tout entier voué à la prière : « Tu es l'inférieur du troisième mode, lui est-il dit, tu es touchant et viril, mais peu susceptible de variations : tu plairas aux simples ; » il symbolise le sixième jour, celui de la création de l'homme, qui, à peine venu au monde, rend grâces à son créateur, le sacrement de l'ordre, enfin tout ce qui tient à la prière ou à l'adoration de Dieu ; c'est le seul dont le caractère musical particulier réponde pleinement au sens mystique ; le septième est celui qui représente le plus grand nombre d'idées abstraites. On sait la place que tient le nombre sept dans tous les symboles de l'antiquité et du moyen âge. Il suffit de citer les sept jours, les sept branches du chandelier sacré, les sept cordes de la lyre, les sept planètes, les sept sacrements. Aussi, le septième ton est-il l'image de la perfection comme aussi de la mort, du septième âge, celui de la résurrection et du jugement dernier, du septième jour de la création, jour de repos pour le Seigneur, de la septième parole « *consummatum est.* » L'antienne qui le désigne lui dit : « C'est toi qui formes les danseset les guides en chantant et en frappant sur les cymbales. » Le huitième, dans l'échelle tonale, ne fait, comme on sait, que recommencer le premier. Aussi en a-t-on fait l'image de l'éternité et de la béatitude infinie des saints, de l'Église dont l'existence ne cessera jamais.

Sur le chapiteau de Cluny, chaque ton est représenté par un musicien qui tient entre ses mains un instrument. Le sens allégorique de la sculpture est quelquefois nettement défini par l'inscription gravée autour. Quelquefois aussi ces inscriptions ne font que préciser le sujet que le sculpteur a voulu traiter ; d'autres fois encore, elles ont rapport au caractère esthétique et exclusivement musical du ton. La première figure tient une sorte de guitare dont les cordes sont effacées ; on lit autour : « *Hic tonus orditur modulamina musica primus.* » Le second porte comme légende : « *Subsequitur ptongus numero vel lege secundus.* » Il est sculpté sous la figure d'une danseuse qui tient dans ses mains deux cymbales, reliées par un cordon. Les cymbales sont larges, hémisphériques, et le cordon qui les retient est fort long. Ces attributs offrent un double intérêt, et par la forme de l'instrument, et par leur sens mystique qui, du reste, est facile à saisir. Les cymbales sont au nombre de deux pour figurer le deuxième ton, dont le sens a été expliqué plus haut. La chaîne qui retient ces deux cymbales semble l'union des deux Charités comme des deux Testaments. Le

troisième ton est un homme tenant une lyre à six cordes. La légende coïncide parfaitement avec l'explication symbolique du troisième ton donnée dans le paragraphe précédent. On y lit : « *Tertius impingit, christumque resurgere fingit.* » Cette légende peut se passer de commentaire; quant à la lyre, par une allusion que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, elle paraît rappeler le souvenir de David chassant le démon de l'âme de Saül, comme le Seigneur chassa, pour revenir au monde, le démon de la mort.

La figure et l'inscription qui ont rapport au quatrième ton s'expliquent parfaitement l'une par l'autre ; nous y voyons un clerc frappant avec un marteau sur un de ces carillons à main si fréquents aux onzième, douzième et treizième siècles ; on lit autour : « *Succedit quartus simulans in carmine planctus.* » Si nous nous reportons au temps où ces clochettes étaient employées pour annoncer et sonner la mort, nous comprendrons le sens de cette représentation du ton, le plus funèbre et le plus lugubre du plain-chant. La dernière représentation distincte (et encore est-elle bien effacée) , nous montre un homme dont la tête a disparu. Il joue d'un luth dont une corde seulement est visible : « *Si cupis affectum pietatis, respice sextum,* » dit la légende. Ce texte se rapporte encore aux divers sens mystiques du sixième ton, symboles que nous connaissons déjà. Les figures des septième et huitième tons sont complétement effacées, mais leurs légendes restent. L'un porte « *Insinuat flatum cum donis septimus almum.* « Il est dédié au Saint-Esprit, le dispensateur des sept dons. Pour le huitième, nous lisons : « *Octavus sanctus omnes docet esse beatos.* »

H. LAVOIX fils

(La suite prochainement.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : *L'Esclave*, opéra en cinq actes, de M. Edmond Membrée.

M. Membrée est un jeune compositeur.... de cinquante-quatre ans. Ce n'est point, qu'on veuille bien le croire, par manière de raillerie que je constate ce fait, mais pour faire voir combien est navrante, dans notre beau pays de France, la situation de nos musiciens, et combien il serait bon que l'État, qui se fait leur protecteur en subventionnant grassement, à leur intention, un certain nombre de scènes lyriques, voulût bien prendre leurs intérêts plus directement à cœur, et peser, de tout le poids de son autorité, sur des administrations qui relèvent de lui et qui lui doivent la plus grande partie de leur prospérité.

Cette histoire de l'*Esclave* est toute une odyssée. L'ouvrage était d'abord une tragédie, dont l'action se passait dans la Rome antique, et que le comité de la Comédie-Française avait reçue à corrections. Les deux auteurs, MM. Got et Édouard Foussier, corrigèrent en effet leur œuvre, et la corrigèrent si bien qu'ils la transformèrent en poème d'opéra ; ils confièrent ce poème à M. Membrée, un musicien qui avait fait de bonnes études et qui s'était fait connaître du public par plusieurs mélodies et scènes dramatiques assez réussies, dont une surtout, *Page, écuyer, capitaine*, avait obtenu une certaine popularité.

Ceci se passait en 1851. Le 2 décembre de cette année, — la date au moins est à noter, — M. Membrée se mettait au travail, et, dans le cours de 1852, il avait terminé sa partition. Roqueplan, le « spirituel »

Roqueplan, qui fut toujours un si pitoyable directeur de théâtre, qu'il s'agît des Nouveautés, des Variétés, de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, était alors à la tête de l'Opéra. M. Membrée lui parla de l'*Esclave*, et Roqueplan, après avoir d'abord accepté la pièce sans la musique, voulut ensuite accepter la musique sans la pièce, et désira voir refaire celle-ci par Scribe. Sur ces entrefaites, Crosnier ayant remplacé Roqueplan, l'*Esclave* fut écarté; comme fiche de consolation, on offrit à M. Membrée de lui jouer un acte, et il fit *François Villon*, qui fut en effet représenté. Le successeur de Crosnier, M. Royer, ne fut pas plus favorable à l'*Esclave* ; mais, lorsque vint M. Perrin, il promit de jouer l'ouvrage.

Mais on sait ce que sont promesses de directeurs. Après s'être bien fait tirer l'oreille pour tenir la sienne, M. Perrin finit par dire que l'ouvrage était trop long, et qu'il désirerait le voir réduire en trois actes. Les auteurs se prêtèrent volontiers à cette modification ; mais, une fois le raccourcissement opéré, M. Perrin s'avisa de trouver que l'ouvrage était devenu trop court, et demanda qu'il fût remis en cinq actes. Il fut fait de nouveau selon sa volonté ; mais sa volonté surtout était, paraît-il, de ne point jouer l'*Esclave*, et, en effet, celui-ci dut céder la place à *Roland de Roncevaux*, de M. Mermet.

Survinrent les événements de 1870-71. M. Perrin abandonna l'Opéra, et l'*Esclave* tomba de ses mains dans celles de M. Martinet, qui était devenu directeur du Théâtre-Lyrique, et qui semblait très disposé à le présenter au public. Mais le Théâtre-Lyrique ne renaissait point de ses cendres, et M. Martinet, qui avait conservé l'Athénée, se voyait bientôt obligé d'abandonner l'un et l'autre. Enfin, c'est à un événement désastreux que M. Membrée doit d'avoir vu son ouvrage aborder la rampe. La salle de l'Opéra ayant été détruite par le feu au moment où la *Jeanne Darc* de M. Mermet allait y être représentée, et notre première scène lyrique ayant été forcée de s'installer provisoirement à la salle Ventadour, l'État, en retour des sacrifices qu'il s'imposait à ce sujet, exigea de M. Halanzier la représentation d'une œuvre nouvelle d'un compositeur français. Le déploiement de mise en scène nécessaire à *Jeanne Darc* la rendait impossible sur la scène des Italiens. On songea alors à l'*Esclave*, et la représentation en fut décidée. Mais l'infortuné n'était pas au bout de ses peines. Voici qu'au dernier moment, l'ambassade russe s'émut en songeant qu'un acte de l'ouvrage, le quatrième, se passait dans l'intérieur d'une église russe, et que la scène représentait la célébration d'un office. Il y avait là, paraît-il, un danger public, le germe de graves difficultés diplomatiques, la possibilité d'un grand trouble politique européen, et l'ambassade ayant réclamé, la suppres-

sion de ce malencontreux quatrième acte fut chose décidée. Cette suppression n'eut pas lieu, on le comprend, sans un profond remaniement. Ce fut M. Jules Barbier qui, cette fois, se chargea de la besogne, et enfin, après vingt-trois ans d'attente, après tant de transformations, le titre de l'*Esclave* put, en toute liberté, s'étaler sur les affiches de l'Opéra, le mercredi 15 juillet 1874.

On conçoit qu'un ouvrage produit dans de telles conditions, refait, repris, revu, remanié, retouché à tant de reprises, ne peut avoir les qualités d'unité, de cohésion, nécessaires à toute grande œuvre d'art. D'autre part, la forme musicale s'est modifiée depuis un quart de siècle, l'esprit du public a marché en avant, et le premier jet d'une œuvre créée alors ne se trouve plus toujours d'accord avec lui. Il résulte de tout cela qu'il est matériellement impossible, et qu'il serait manifestement injuste de juger, d'apprécier la partition de M. Membrée d'une façon absolue, de vouloir en tirer une idée nette, précise, rigoureuse, de la valeur et du talent de l'auteur. Le public, qui ne connaît pas le dessous des cartes, peut user parfois de sévérité en semblable occurrence ; mais c'est le devoir de la critique de remettre toutes choses en leur place, et d'apprécier sans passion une œuvre à coup sûr méritante, dont le plus grand tort est d'avoir été dédaignée pendant si longtemps et d'avoir attendu son tour beaucoup plus qu'il n'eût fallu. On doit même être indulgent pour les auteurs du poème de l'*Esclave*, qui, nous l'avons vu, ont été mis eux-mêmes à une rude épreuve.

En peu de mots, voici le sujet de leur drame : — Un jeune prince circassien, nommé Kaledji, vaincu dans un combat par un boyard russe, le comte Wassili, est devenu l'esclave de celui-ci, qui est un misérable de la pire espèce. Kaledji, ayant tenté de s'échapper, est poursuivi, et le comte vient le chercher jusque chez le pope Paulus, dans la maison duquel il a trouvé un refuge. Là, Wassili admire la fille du pope, la belle Paula, que plus tard il fait enlever. Mais Paula et Kaledji sont épris l'un de l'autre, et quand le pope va réclamer sa fille à Wassili, que celui-ci, pour le tromper, la lui demande en mariage, Paula répond par un refus, en déclarant qu'elle aime Kaledji. Cet amour pour un esclave la rend elle-même, selon les lois du pays, esclave du comte. Pour échapper à la situation qui pèse sur lui et sur sa maîtresse, Kaledji provoque alors un soulèvement parmi les serfs, se fait tuer à leur tête, et Paula se tue son tour en découvrant son corps sur le champ de bataille.

Quoique un peu enchevêtré, un peu embrouillé, un peu singulier parfois, ce livret ne manque, à tout prendre, ni d'une certaine grandeur, ni de situations vraiment dramatiques. Tel qu'il est, il a suffi pour

inspirer M. Membrée et pour lui permettre d'écrire une partition dont je n'ai pas besoin de faire ressortir les inégalités — on les comprend de reste, après ce que j'ai dit plus haut — mais qui reste une œuvre honorable, sincère, et parfois vraiment inspirée.

C'est peut-être la largeur du plan, la grandeur de conception qui font défaut à l'œuvre nouvelle. Les lignes magistrales, les tableaux grandioses auxquels de grands maîtres nous ont accoutumés ne s'y trouvent pas sans doute autant qu'on le désirerait. Mais elle contient des qualités que je me plairai volontiers à faire ressortir, et il en est une surtout qui me touche en un point particulier, parce qu'elle est singulièrement rare et que nombre de compositeurs semblent en faire fi. Je veux parler de l'excellente disposition des voix, de leur échafaudage harmonieux, et du soin que l'auteur prend de les faire toujours chanter sans les faire sortir de leur diapason naturel. Cela indique un artiste de race, nourri de bonnes études et élevé à bonne école. M. Membrée a obtenu, sous ce rapport, des effets remarquables, et l'on peut dire que ses chœurs et ses morceaux d'ensemble sont écrits de main d'ouvrier. Je citerai entre autres, dans cet ordre d'idées, la belle prière du premier acte, d'abord très bien établie par la voix de basse, sans accompagnement, puis prise en ensemble de la façon la plus heureuse; ensuite, le finale de ce même acte, écrit un peu à l'italienne, et dont l'effet de sonorité est excellent; enfin, quelques passages de la grande scène de l'orgie, et le chœur des serfs, au quatrième acte, qui surtout sur ces mots : *Dieu tout puissant!* contient un élan vraiment remarquable.

D'autre part, et à un autre point de vue, je constaterai que les passages de grâce, de demi-teinte, sont peut-être les mieux réussis de la partition. Je n'en veux pour preuve que la jolie romance de Paula au premier acte (en *la* majeur), celle du comte, qui vient bientôt après; l'adorable cantilène dite par celui-ci au troisième acte : *Pleure aujourd'hui, demain tu souriras*; enfin le joli duo de femmes du quatrième acte, et qui est si bien établi par la jolie phrase de Prascovia : *O mon enfant, ô ma fille adorée*, dont la mélodie, uniquement accompagnée par la clarinette basse, est d'un effet touchant et profondément mélancolique.

Ce qui manque, je l'ai dit, c'est la note vigoureuse, ce sont les tableaux hardis, c'est la puissance pathétique; encore peut-on dire que l'auteur a su trouver parfois l'accent vraiment dramatique, comme dans la phrase que chante Kaledji en venant défendre Paula contre les ardeurs de Wassili, phrase noble, pleine d'ampleur et d'un grand carac-

tère, reprise ensuite par le chœur, puis ramenée avec beaucoup de bonheur à la seule voix de ténor.

En résumé, la partition de *l'Esclave* est une œuvre incomplète sans doute, inégale, mais fort honorable et décelant un tempérament d'artiste. Si *l'Esclave* avait été joué il y a vingt ans, il se serait trouvé bien plus dans le courant musical, et depuis lors M. Membrée, dont l'esprit a marché avec le temps et qui n'est pas resté en arrière des idées nouvelles, aurait pu donner sa mesure dans un ouvrage écrit en de meilleures conditions. — L'interprétation est satisfaisante de la part de M. Sylva (Kaledji) et de mademoiselle Mauduit (Paula), excellente de la part de M. Gailhard (Paulus) et de M. Lassalle (Wassili). Le côté faible est le ballet; il faut avouer qu'il n'est réussi ni comme musique, ni comme danse. Encore doit-on des éloges à mademoiselle Beaugrand, qui s'est montrée, comme toujours, danseuse de premier ordre, une véritable *ballerina di rango francese.*

ARTHUR POUGIN.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

JUIN

28 *Juin.* — Rome (Politeama). Première représentation de *Cola di Rienzo*, drame lyrique en cinq actes, paroles de M. Pietro Cossa, musique de M. Venceslas Persichini (1).

29 *Juin*, 1er et 3 *Juillet.* — Londres (Cristal-Palace). Septième *Haendel-Festival.* Le premier jour, on exécute *the Messials;* la seconde journée est consacrée à une « sélection » de morceaux tirés de diverses œuvres du maître; et le troisième jour on exécute *Israël in Égypt.*

JUILLET

4 *Juillet.* — Institut de France. Exécution, devant les membres de l'Académie des Beaux-Arts, des cantates des élèves admis au concours du grand prix de Rome, et jugement de ce concours. (Voir, pour les résultats de ce concours, *la Chronique musicale* du 15 juillet.)

15. — Opéra. Première représentation de *l'Esclave*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Got et Édouard Foussier (et Jules Barbier), musique de M. Edmond Membrée.

16. — Versailles (chapelle du château). Première exécution, au profit de l'Œuvre du Refuge, d'une messe solennelle en musique de M. Émile Bourgeois.

18. — Avignon (Hôtel de ville). Exécution, à l'occasion des fêtes célébrées en cette ville pour le cinquième anniversaire séculaire de la mort de Pétrarque, d'une cantate de circonstance écrite en langue provençale, *cantadisso a Petrarco*, poésie de M. Théodore Aubanel, musique de M. G.-F. Imbert. (Voir *la Chronique musicale* du 15 juillet, qui contient la musique de cette cantate.)

25, 26 *et* 27. — Halle. Assemblée annuelle de l'Association universelle (?) des artistes musiciens allemands. A cette occasion ont lieu de grandes fêtes musicales, auxquelles prennent part la célèbre société musicale de Leipzig le *Gewandhaus*, et plusieurs artistes renommés. Sur le programme figure, entre autres œuvres importantes, le *Requiem* d'Hector Berlioz.

A. P.

(1) Le 24 juin, on avait donné au théâtre Mercadante, de Naples, la première représentation de *Romilda de 'Bardy*, opéra sérieux, paroles de M....., musique de M. Dell' Orefice.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Ve CENTENAIRE DE LA MORT DE PÉTRARQUE

18, 19 et 20 juillet 1874

Les fêtes avignonaises, en souvenir de Pétrarque, sont terminées depuis hier soir, 20 juillet, et elles se seraient prolongées encore bien avant dans la nuit, si la pluie d'orage qui a éclaté vers les dix et onze heures, n'était venue interrompre les plaisirs du bal.

Je puis donc aujourd'hui vous en faire mon rapport, sinon oculaire, du moins auriculaire ; et, comme je m'y suis engagé, d'ailleurs, en envoyant à la *Chronique* un résumé de ces trois belles journées des 18, 19 et 20, j'en extrais tout ce qu'elles ont eu de musical pour vous en former une sorte de *canzone*, peu digne de celles de Pétrarque à la vérité, mais que je ne vous expédie pas moins de Vaucluse, à son intention.

Je commencerai par vous parler du bruit des clairons, des trompettes et des ophicléides qui n'a cessé de m'assourdir et de me tympaniser depuis le samedi 18 au matin, jusqu'au lundi 20 au soir, y compris le feu d'artifice qui a sa musique aussi.

« *Troumpeto de la renoumado,*
Sounas ! pople picas di man, etc. »

Ainsi débute la *Cantadisso* provençale, gravée et imprimée à Paris sous le nom de M. Aubanel, imprimeur d'Avignon, musique de G.-F. Imbert, qui crie au peuple d'applaudir, en couronnant de lauriers le buste de Pétrarque, mais subsidiairement de poser sur la jolie tête de madame Rose-Anaïs Roumanille, la nouvelle Laure avignonaise, une couronne d'olivier en argent, offerte par la Société archéologique de Béziers. — Inutile de dire que cette gente dame est la femme légitime du libraire de ce nom.

« *Troumpeto de la renoumado,*
Sounas ! »

La musique de cette pièce, genre cantate, avec chœur d'ensemble et chœur final, n'est pas sans mérite. Nous en tolérons de plus insignifiantes à Paris

même ; et si le maestro avignonais, simple professeur de musique dans son pays natal, avait pu transporter son luth à la capitale de France, il aurait certes bien pu y trouver son piédestal comme tout autre.

Nos abonnés auront, du reste, pu apprécier cette pièce remarquable dans notre précédent numéro, où elle a figuré avec un beau frontispice, représentant la première rencontre de Pétrarque et de la belle Laure, le lundi 6 avril, Semaine Sainte de l'année 1327, dans l'église de Sainte-Claire d'Avignon.

Le dimanche 19, dès huit heures, grand duo de beffroi entre les deux célèbres bourdons de Notre-Dame-des-Dons et de l'hôtel de ville.

Une grande tente, élégamment décorée, avait été dressée sur la place du Palais des Papes. C'est là qu'une grande messe en musique va être célébrée sous l'officiat de Mgr l'archevêque. — Les meilleurs morceaux de nos plus grands maîtres de la musique religieuse y sont exécutés avec pompe par les solos et les chœurs du Petit Séminaire.

M. le préfet, M. le maire, M. le chevalier Nigra, M. Minich de Padoue, député du Parlement italien, M. Vallon, de l'Institut, M. Mézières, de l'Académie française, et toutes les autorités civiles et militaires, tous les délégués, tous les lauréats, la Société des félibres, à la tête desquels on remarque M. Mistral, M. Conti, membre de l'Académie de la *Crusca* de Florence, M. de Quintana, député de Catalogne aux Cortès espagnoles, et M. Bonafoux, doyen de la faculté des lettres d'Aix, etc. Tout le personnel de la fête était là.

Le soir de la même journée, une représentation, dite de *gala*, devait avoir lieu au théâtre, où l'on s'était proposé de monter *Pétrarque*, de M. Duprat, grâce à la troupe, aux costumes et aux décors de cette pièce qui est actuellement en représentation à Marseille et à Toulon. Mais les exigences du directeur de Marseille, qui demandait 10,000 francs pour cet office de bonne fraternité, n'a pas permis ce complément de joie artistique ; et le *gala* musical s'est borné à une représentation de la troupe du théâtre des Variétés de Paris.

Maintenant, il faudrait bien vous parler aussi de la grande cavalcade, composée d'une douzaine de chars, dont je me dispense de vous faire la description, quoique presque chacun d'eux eût sa musique, car son principal but était *la Marche triomphale du couronnement de Pétrarque au Capitole*. La fraîcheur des costumes historiques était sans reproche et la musique des *Pontonniers* s'y est fait remarquer par son ensemble parfait.

A propos de musiques civiles et militaires, il faudrait bien vous parler un peu des concours qui ont eu lieu le lundi, 20 juillet, troisième et dernier jour de la fête ; mais vous n'allez pas exiger que je passe ici en revue les innombrables cuivres qui sont venus miroiter au soleil du Palais des Papes.

Dès huit heures du matin, sous la même tente où la messe en musique avait été célébrée la veille, il est venu se réunir un assez bon nombre de musiques dont voici la liste : *Les Enfants de l'Isle* (Vaucluse) ; le *Cercle philharmonique*, de Tarascon ; la *Fanfare de l'Avenir*, de Carpentras ; la musique de Sorgues ; la *Société philharmonique*, du Barrous ; *l'Avenir de Saint-Didier* (Vaucluse) ; la musique de Saint-Just (Bouches-du-Rhône), et la musique de Barbentanes.

Le prix d'Excellence a été décerné à la musique des *Enfants de l'Isle-sur-Sorgues*.

La première division : premier prix, médaille d'or, décerné à la *Société harmonique*, de Sorgues. — Deuxième prix, médaille d'argent, à la *Fanfare* de Carpentras.

Il y a eu aussi concours de fifres et de tambourins, mais ces menus détails seraient trop longs pour *la Chronique musicale*. Bornons-nous donc là

Charles Soullier.

FAITS DIVERS

La Société des compositeurs de musique a adressé, à l'Assemblée nationale, un Mémoire éloquent sur l'état actuel de l'art musical en France, et sur les mesures à prendre administrativement pour remédier à sa décadence imminente, si l'on continue dans la voie suivie.

L'importance de ce document nous en interdit la publication *in extenso*. Les extraits suivants donneront à nos lecteurs une idée de l'esprit qui a présidé à cette revendication imposante, par le fond, la forme et le nom des signataires parmi lesquels figurent en tête MM. A.-E. Vaucorbeil et Ambroise Thomas, Henri Reber, Félicien David, Victor Massé, membres de l'Institut.

La partie de ce Mémoire, visant plus particulièrement l'Opéra et l'Opéra-Comique, *théâtres subventionnés*, est ainsi conçue :

« Il est un autre sujet, dont l'importance ne saurait être méconnue, et qui s'impose à l'attention de tous ceux qu'intéresse l'avenir de nos scènes lyriques; nous voulons parler de la composition et du renouvellement des répertoires. Ici deux questions sont à considérer, l'une se rapportant à la conservation des ouvrages des grands maîtres, qu'il est indispensable de ne pas laisser oublier, et qui sont le patrimoine de la France musicale; l'autre, se rattachant à la représentation d'ouvrages nouveaux, héritage que nous espérons laisser, à notre tour, à la génération qui doit nous suivre.

« En ce qui concerne le répertoire consacré de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ce répertoire est à la fois, selon nous, beaucoup trop stationnaire et beaucoup trop restreint. Dans le genre du grand Opéra, nous regrettons d'être obligés de constater la disparition complète de toutes les œuvres dont le succès, jadis universel, avait été consacré par le temps. Les *classiques* de la musique dramatique ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir, et jamais l'occasion ne nous est offerte de les entendre. Tandis que Corneille et Molière, Racine et Regnard sont restés la gloire et l'honneur de la scène littéraire, où ils sont toujours représentés, les grands compositeurs d'autrefois sont bannis de la scène musicale. Le répertoire de l'Opéra est cependant riche en chefs-d'œuvre, et il ne faudrait pas chercher beaucoup pour y trouver des ouvrages dont quelques-uns exciteraient les applaudissements, on peut même dire l'admiration du public. Il est vraiment triste que la génération présente soit condamnée à ne pas connaître un seul des ouvrages de Lully, de Campra, de Rameau, de Destouches, ces pères de la scène lyrique

française, ni même une seule des merveilles enfantées par le génie des Gluck, des Piccini, des Salieri, des Sacchini, des Gossec, des Lesueur, des Méhul, des Cherubini, des Spontini, etc., etc.

« Il en est de même pour notre vieil Opéra-Comique. On peut se demander aussi ce qu'est devenue cette longue suite de chefs-d'œuvre, qu'on a vus se succéder depuis plus d'un siècle sur cette scène si nationale et qui étaient dus à ces grands artistes appelés Monsigny, Philidor, Grétry, Della Maria, Devienne, Dalayrac, Berton, Nicolo, etc.

« En les laissant dans l'oubli, on perd la tradition, et il devient fort difficile de les représenter convenablement. Nous demandons ce qui serait arrivé si la Comédie-Française eût agi à l'égard de nos poètes comme nos scènes lyriques ont fait pour les grands musiciens? Il nous semble, qu'en présence des sacrifices que s'impose si généreusement l'État, personne n'a le droit de réduire un répertoire à sept ou huit ouvrages, et, si cela peut se dire, de l'immobiliser comme on le fait depuis si longtemps. »

La Chronique musicale a toujours soutenu, dans la limite du possible, la cause qui va enfin être soumise au Corps législatif; et elle applaudit des deux mains aux termes de cette pétition qui se termine par les conclusions suivantes :

« En résumé, et ce qu'il est indispensable d'exiger des directeurs, c'est, d'une part, un répertoire roulant sur un nombre beaucoup plus considérable d'ouvrages connus, et renouvelés d'année en année, de façon que le public soit mis à même de connaître et d'apprécier successivement les œuvres consacrées ; d'autre part, c'est une activité beaucoup plus grande en ce qui touche la représentation d'ouvrages nouveaux, de telle sorte que chacun ait sa part et puisse être joué, nos maîtres anciens comme ceux qui sont appelés à leur succéder. C'est à ces conditions que nos théâtres se relèveront, qu'ils reprendront en Europe le rang qu'ils ont malheureusement cessé d'y tenir au grand détriment de notre pays, et que l'art musical français montrera qu'en dépit de nos malheurs, l'esprit national est demeuré chez nous plein de sève et de vigueur. »

— Le Conseil municipal de Paris a adopté, dans sa séance de jeudi dernier, le rapport présenté, à la demande de M. le préfet de la Seine, par M. Émile Perrin, sur la mise en adjudication de l'exploitation du Théâtre-Lyrique. L'adjudicataire sera titulaire du bail pour douze ans. Il sera libre d'exploiter *tous les genres;* il aura la jouissance des décors et partitions de l'ancien théâtre, dont la valeur s'élève à 40 ou 50,000 francs, et bénéficiera pour les frais d'éclairage, qui seront à sa charge, des avantages stipulés au profit de la Ville pour l'éclairage des édifices municipaux. La Ville de Paris, pour se payer des loyers qui lui seront dus, aura le droit d'effectuer chaque jour un prélèvement de 15 p. 100 sur la recette brute, sauf, si le prélèvement était insuffisant, à réclamer de l'adjudicataire le complément de ces loyers à l'expiration de chaque trimestre. La mise à prix est de 70,000 francs. Pareille somme devra rester en dépôt, comme cautionnement, pendant toute la durée du bail. La date de la mise en adjudication n'est pas encore fixée; elle ne le

sera définitivement que le jour où l'architecte chargé de la reconstruction aura dit formellement à quelle date il pourra livrer le théâtre. Il peut être prêt à la fin de septembre. Le dernier crédit de 150,000 francs accordé par le Conseil municipal suffira amplement pour terminer les travaux.

Nous lisons dans *la Gazette musicale :*

« M. Edmond Neukomm a publié, dans le dernier numéro de la *Chronique musicale*, un amusant article sur la fameuse enseigne du *Postillon de Lonjumeau*, dont les Bavarois s'étaient emparés pendant l'occupation de ce village et qu'ils avaient triomphalement emportée à Munich.

« Actuellement, elle figure avec honneur dans le magasin des accessoires du *Théâtre Royal* de cette résidence, dit en terminant M. Neukomm, ou, pour être plus exact, le caporal bavarois Ferdinand Rittinger, dont M. Neukomm se dit le simple et fidèle traducteur. Nous pouvons ajouter, comme épilogue à cette petite narration, qu'aujourd'hui l'enseigne du *Postillon de Lonjumeau* est revenue prendre la place qu'elle n'aurait pas dû quitter. Elle a été restituée à l'aubergiste il y a quelques mois, et, — détail qui va paraître bien invraisemblable, — cet envoi était accompagné d'un billet de cen francs, offert à titre de dommages et intérêts. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Félicien David travaille, en ce moment, à un grand opéra en trois actes intitulé : *l'Indien*, et qui serait destiné au grand Opéra.

— M. Menu remplace M. Gailhard dans le rôle du pope Paulus, de *l'Esave*, de M. Membrée.

Malgré le talent qu'y déploie M. Gailhard, la voix de basse grave, parfaiement caractérisée de M. Menu, nous semble plus propre à lui rendre le aractère sacerdotal que lui a imprimé l'auteur.

Opéra-Comique. — Les études du *Pardon de Ploërmel* continuent. On sait que cet opéra servira de rentrée à mademoiselle Dalti. — Les décors et costumes seront neufs.

Châtelet (Opéra populaire). — La direction vient d'engager, pour remplir le principal rôle du *Paria* de M. Membrée, le ténor Prunet, qui débuta assez malheureusement à l'Opéra, il y a deux ans, dans le rôle de Faust.

Mademoiselle Lhéritier, ancienne pensionnaire de l'Opéra-Comique, vient aussi d'être engagée comme première chanteuse.

Renaissance. — Voici la distribution exacte des principaux rôles de *Giroflé-Girofla :*

Le marquis Bolero dy Alcaraza	MM.	Pradeau
Marasquin		Puget
Mursouck		Vauthier
Giroflé-Girofla	Mmes	Granier
La marquise		Alphonsine

Château-d'Eau. — *Le Treizième coup de minuit*, légende lyrique en dix tableaux, rouvrira, le 1er septembre prochain, les portes du théâtre. Il sera joué par :

Rapoil	MM.	Cabel
Baudibreda		Dailly
Arpad		Gobin
Batrosky		Leriche
Corin		Pescheux
Chef du sabbat		Pauly
Mathunezzi		Montval
Bethléem		Linguet
Gabori		Febvre
Waïc		Anatole
Léonore	Mmes	Bressolles
Sarolta		Suzanne Thal

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

LES

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

VANT d'aborder le compte rendu détaillé des concours publics du Conservatoire qui ont occupé les huit ou dix dernières journées du mois de juillet, on me permettra d'entrer dans quelques considérations qu'il ne me semble pas superflu de présenter, et d'adresser à la direction de notre grande école de musique, avec les éloges qui lui sont légitimement dus, les critiques qu'elle me semble mériter encore. J'espère qu'on voudra bien ne voir, en ce qui concerne ces dernières, aucune pensée d'hostilité de ma part. Élevé au Conservatoire, y ayant fait la plus grande partie de mes études, je l'aime comme un vieil ami, et c'est parce que je l'aime du fond du cœur que je voudrais le voir aussi

parfait que possible, que mon plus grand désir serait de le sentir inattaquable.

Tout d'abord, il n'est que juste de constater que les concours ont été, cette année, presque aussi brillants que possible, et que leur ensemble a prouvé que le niveau des études s'était élevé d'une façon très sensible. Non-seulement les classes de piano, de violon et de violoncelle — qui n'ont, d'ailleurs, jamais cessé d'être la gloire de l'établissement — ont été absolument supérieures et ont produit des sujets hors ligne; non-seulement certaines classes d''instruments à vent, en particulier celles de hautbois et de trombone, sont dignes des plus grands éloges, mais les classes vocales elles-mêmes ont donné une moyenne excellente et ont montré qu'elles étaient en grand progrès. Il est certain que la création des cours de solfége spéciaux aux élèves chanteurs — création due à la nouvelle direction — a exercé une influence très heureuse sur les études vocales, et que nos jeunes chanteurs sont aujourd'hui, par le fait des études théoriques auxquelles on les oblige, bien plus sûrs d'eux-mêmes au point de vue du rhythme, de la mesure, de l'intonation, et parfois même du style. C'est là, il faut le répéter, un grand progrès réalisé. D'autre part, on a pu remarquer, cette année, que le nombre des élèves admis aux concours était beaucoup moins considérable que par le passé, et qu'on avait été beaucoup plus sévère dans les choix. Il en est résulté que les épreuves étaient moins fatigantes et pour les jurys et pour les concurrents eux-mêmes; que tous les élèves présentés étaient réellement dignes d'entrer en lutte, et qu'on n'avait plus le spectacle affligeant de nullités absolues venant indéfiniment allonger les séances et donnant une médiocre opinion de leurs aptitudes et des soins de leurs professeurs.

Cette part faite à l'éloge, passons à celle de la critique.

Pour commencer, j'exprimerai un regret, c'est qu'on ne rende pas publics tous les concours qui ne sont pas absolument théoriques, et qui, par conséquent, n'ont aucune raison d'être faits à huis clos. Il va de soi que le public ne peut être admis aux séances concernant le solfége, l'harmonie écrite, l'harmonie accompagnée et la fugue. (Encore serais-je un peu de l'avis d'un de mes confrères, qui désirerait que les leçons d'harmonie et de fugue fussent exposées, et que chacun en pût prendre connaissance.) Mais quelle raison valable peut-on donner pour entourer de mystère les concours de harpe, d'étude du clavier (piano élémentaire), de contrebasse et d'orgue? Les séances d'orgue sont à coup sûr extrêmement intéressantes, tant au point de vue de la pratique de l'instrument que des connaissances théoriques et techniques dont peuvent

faire preuve les élèves ; les concours d'étude du clavier, avec des enfants qui, comme cette année, exécutent un fragment de concerto, n'ont pas plus de raisons d'être tenus secrets que ceux de piano : il n'y a pas si longtemps que ceux de harpe étaient publics, et je ne vois pas par suite de quelle nécessité on a jugé à propos de les faire rentrer dans l'ombre de l'huis clos ; enfin, le concours de contrebasse ne me semble pas, à tout prendre, devoir être plus ennuyeux ou moins intéressant que celui de basson, par exemple, ou celui de trombone. Je crois donc, encore un coup, que l'on ferait bien de rendre publics tous les concours d'instruments, quels qu'ils soient, et il me semble qu'il n'existe, en dehors de la routine, aucune raison valable pour combattre cette opinion.

J'en viens maintenant à certaines observations que j'ai déjà présentées l'année dernière, à cette même place. Entre autres choses, je demandais pourquoi le nouveau directeur du Conservatoire n'avait point jugé à propos de rétablir les classes spéciales et les concours spéciaux de vocalisation, qui existaient naguère, et qu'Auber, avec sa nonchalance habituelle, avait laissé disparaître. Nous nous sommes aperçu, cette année, que l'habileté et la pratique de la vocalisation n'étaient pas généralement le côté fort de nos élèves chanteurs, et, chose assez singulière, ce n'est que dans les concours d'opéra et d'opéra-comique que nous avons pu l'observer, car dans le concours de chant proprement dit, les morceaux avaient été si maladroitement choisis que pas un seul élève n'avait même une demi-mesure de vocalise à faire. Je me trompe, un d'entre eux, un seul, doit être excepté : c'est M. Manoury, qui a chanté l'air fameux de *Zaira*, de Mercadante, dans lequel il a pu faire preuve de son habileté sous ce rapport. Je vois bien d'ici les objections que l'on m'opposera ; on me dira que les élèves chanteurs ont déjà beaucoup à faire au Conservatoire ; qu'il leur faut suivre une classe de solfége une classe de chant, une classe d'opéra et une classe d'opéra comique, et que les obliger à suivre encore une classe de vocalisation serait trop exiger d'eux. Mais que font donc, s'il vous plaît, les élèves des classes instrumentales ? Est-ce que les jeunes violonistes ne suivent pas aussi une classe de solfége, qu'ils échangent ensuite contre une classe d'harmonie, le tout en donnant des leçons et en faisant le service d'un théâtre qui leur prend toutes leurs soirées ? Est-ce que la plupart des jeunes pianistes, après avoir quitté la classe de solfége, ne prennent pas aussi une classe d'harmonie, puis une classe de fugue, souvent une classe d'orgue ? Est-ce que, à tout prendre, les études de ceux-ci ne sont pas encore beaucoup plus longues et beaucoup plus difficiles que celles qu'on impose aux chan-

teurs? Ils ne s'en plaignent pas cependant, et ne quittent l'école que lorsqu'ils ont complétement terminé leurs cours. Qu'on soit donc aussi exigeant pour les uns que les autres sont exigeants pour eux-mêmes, et je crois que tout ira mieux.

Enfin, il est une question surtout qui me tient à cœur, c'est celle qui concerne l'emploi du costume, emploi si essentiel, aux yeux de tous les esprits sensés, dans les concours d'opéra et d'opéra comique. Ici je demande la permission de reproduire textuellement ce que je disais à ce sujet l'an dernier : ce n'est qu'à force de frapper sur un clou qu'on l'enfonce ; ce n'est qu'à force de répéter les choses qu'on finit par les faire comprendre. — « La condition du costume, disais-je, pour les deux concours d'opéra et d'opéra comique, paraît vraiment élémentaire : en effet, vous formez un élève pour le théâtre, vous lui faites subir un concours de chant appliqué à la scène, vous devez donc l'accoutumer, le briser à toutes les exigences, à tous les besoins, à toutes les difficultés de la scène. Or, est-il, pour un comédien, besoin plus impérieux que celui de savoir se costumer ? On sait combien le costume est une chose diverse, variée, complexe, puisqu'il comprend le vêtement proprement dit, puis la coiffure (qui à elle seule est une science), la chaussure, l'art de se grimer, de se draper, de se mouvoir avec une tunique, une veste, un pourpoint, un habit brodé, un frac, une cuirasse, que sais-je ? Comment connaîtra-t-il, — non-seulement au point de vue pratique, mais aussi au point de vue historique, — comment connaîtra-t-il, si vous ne les lui rendez pas familiers, les mille détails des mille costumes qu'il peut être appelé à endosser, et qui varient avec chaque siècle, avec chaque époque, avec chaque règne ? Comment saura-t-il former les plis d'une robe ou d'un manteau, mettre une fraise ou une collerette, coiffer un casque, une toque, un claque ou un chapeau, placer des rubans ou des aiguillettes, se servir d'un poignard, d'une dague ou d'une épée ; enfin, marcher convenablement avec l'attirail horriblement compliqué du plus mince costume, et donner à sa démarche, à ses allures, à ses manières, le caractère qui convient à chacun d'eux ?... »

Je sais que ce n'est pas au nouveau Directeur du Conservatoire qu'on doit la suppression, à mes yeux si fâcheuse, du costume dans les concours de déclamation. Je sais que cette mesure a été prise, dans les premiers mois de 1870, sur l'avis unanime du Comité des études de l'établissement. Mais je persiste à croire que le Comité des études a eu complétement, absolument tort en cette circonstance, et j'insiste de nouveau pour le rétablissement d'une ancienne et excellente coutume.

Ceci dit, nous allons maintenant aborder les concours proprement dits, et passer en revue les élèves qui s'y sont le plus distingués.

Pour le piano, dans les classes masculines, c'est M. Chabeaux qui a enlevé le premier prix. M. Chabeaux est entré dans la classe de M. Mathias, il y a, je crois, six ou sept mois ; son éducation était donc faite, et l'on ne peut guère dire qu'il soit élève de l'école ; je ne suis pas très partisan, je l'avoue, de ces réceptions tardives qui permettent à un artiste déjà formé de venir enlever leur premier prix à des jeunes gens qui ont fait toutes leurs études dans les classes, comme cela a eu lieu, cette année, pour MM. Espinosa et Rouveirolis. Pour ma part, il m'est difficile de considérer M. Chabeaux comme élève du Conservatoire, où il n'a fait que passer pour obtenir un diplôme. Ces réserves faites, je constate que ce jeune homme est déjà un artiste presque hors ligne, et que sa supériorité sur tous ses rivaux est incontestable.

Les classes féminines se sont montrées extrêmement brillantes, et abondent en excellents sujets. Aussi le jury a-t-il cru devoir décerner trois premiers prix, trois seconds et six accessits. Des trois premiers prix, mesdemoiselles Poitevin, Manotte et de Pressensé, je donnerais peut-être la préférence à la dernière. Le jeu de mademoiselle de Pressensé est en effet élégant et corsé, relevé par de jolies nuances, le son est limpide et expansif ; qu'on joigne à cela une grâce aimable qui n'exclut pas la solidité, un goût sûr et sans faiblesse, un doigté brillant et délicat, et l'on se fera une idée du talent de cette jeune personne. Mademoiselle Manotte a du goût, de l'élégance, de la délicatesse, un excellent mécanisme, un jeu ferme et sûr de lui. Le doigté de mademoiselle Poitevin est fin et d'une rare égalité, le son, joli dans la douceur, est un peu dur dans la force, les détails sont faits avec goût, et l'exécution est très nette ; mais l'ensemble est un peu froid et le style fait défaut. — Les trois seconds prix, mesdemoiselles Debillemont, Dandeville et Taravant, ne le cèdent guère aux premiers. Chez la première, le doigté est excellent, le mécanisme déjà expérimenté, le jeu plein et bien empâté, le son nerveux et solide, les détails sont remarquables ; là manquent peut-être encore la finesse et la grâce, mais l'ensemble mérite de grands éloges. Mademoiselle Dandeville chante avec expression ; elle a un doigté très fondu, un son bien nourri, un mécanisme délicat, un jeu sympathique, élégant et solide à la fois, avec cela de la grâce, du goût et des nuances charmantes. A un degré peut-être un peu moindre, les mêmes qualités se reproduisent chez mademoiselle Taravant, à qui l'on peut reprocher de presser un peu trop les mouvements, mais dont l'exécution d'ensemble est très satisfaisante. — Parmi les accessits, j'ai surtout distingué mademoiselle

Pottier, dont la grâce aimable et délicate, le doigté élégant, le son transparent et pur, le goût très fin et le mécanisme solide laissent peu à désirer. — Enfin, parmi les jeunes filles qui n'ont point obtenu de récompense, je citerai mademoiselle Cellier, dont le sentiment distingué et la grâce gentille manquent malheureusement un peu de personnalité; mademoiselle Miclos, qui se fait remarquer par son goût expressif, la précision et la netteté de son jeu; mademoiselle Borel, dont le joli son, pur et expansif, le jeu assuré et élégant, les nuances mignonnes sont parfois gâtés par un peu trop de précipitation. En résumé, ce concours, exceptionnellement brillant, a été excellent à tous les points de vue; mais il convient surtout de tirer de pair la classe de M. Le Couppey, qui s'est montrée tout à fait supérieure et qui a conquis deux premiers prix, les trois seconds prix et trois accessits.

Le concours de violon, lui aussi, a été des plus remarquables, bien que, par une exception singulière, le jury se soit montré avare de récompenses. L'unique premier prix a été remporté par M. Lefort, élève de M. Massart, qui avait obtenu l'an dernier le premier accessit. M. Lefort a le jeu noble et plein de vaillance, un son puissant et pur, une justesse d'intonation parfaite, un archet souple et vigoureux, du sentiment et du style : c'est un véritable artiste. Mais j'en dirai autant de M. Alterman, qui me semblait mériter la même récompense, et qui se fait remarquer par un son limpide, nerveux et transparent, un poignet admirable, un archet superbe et bien posé, une justesse absolue, un mécanisme parfait, un style très châtié, un jeu bien égal et bien net. M. Brindis, qui, ainsi que M. Alterman, avait obtenu précédemment un second prix, s'est beaucoup corrigé de l'exubérance qu'il déployait naguère; il a montré de la vigueur et de la grâce, une grande sûreté de mécanisme, de la justesse et un joli son. — Le second prix, unique aussi, a été décerné à mademoiselle Pommereul, une fillette dont les qualités sont incontestables, mais dont le style est encore un peu petit, un peu mignon, un peu étroit; le jeu de cette jeune fille est élégant, gracieux; le son est caressant; la justesse très satisfaisante. Mais j'avoue que j'ai trouvé ces qualités reproduites à un degré bien plus remarquable chez un élève de M. Sauzay, M. Gibier, que le jury n'a pourtant jugé digne que du second accessit; M. Gibier a un son superbe et plein d'éclat, un bon style, un archet ferme et vigoureux; il chante avec expression, et joint à la force et à la vigueur la grâce et la délicatesse. C'est un vrai tempérament d'artiste, plein de flamme et d'élan. — Les deux premiers accessits, MM. Heymann et Haguenauer, ne se distinguent par aucune qualité personnelle et particulière, quoqu'ils ne soient pas sans mérite. — J'ai

remarqué, parmi les élèves non couronnés, M. Naegelin, dont le jeu encore inexpérimenté indique néanmoins une nature d'artiste avec laquelle il faudra compter un jour.

Avec moins de supériorité que celui de violon, le concours de violoncelle a pourtant été très satisfaisant. Le premier prix, M. Gillet, ne manque ni de style, ni de mécanisme ; on peut cependant lui reprocher deux ou trois faiblesses dans l'exécution de son morceau. M. Bruneau, qui s'est vu décerner l'un des deux seconds prix, est déjà un artiste au jeu vaillant et sûr, au tempérament vif et bien doué. Le jury m'a semblé bien exigeant en n'accordant qu'un second accessit à M. Hussonmorel, un jeune homme rempli de bonnes qualités, et qui me paraissait mériter mieux.

Dans les classes d'instruments à vent, plusieurs personnalités remarquables se sont révélées : M. Molé, premier prix de flûte, dont l'exécution est élégante, le son très pur et le style digne d'éloges ; M. Schmidt, premier prix de hautbois, duquel on peut presque dire qu'il n'a plus rien à apprendre, tellement son jeu est fini, soigné, distingué, parfait à tous les points de vue ; M. Campion, premier prix de cor, qui, malgré quelques défaillances, a fait preuve de bonnes qualités, particulièrement d'un son charmant ; enfin, MM. Souchon et Allard, premier et second prix de trombone, qui promettent deux artistes distingués.

Nous arrivons enfin aux trois séances de chant, d'opéra et d'opéra comique. Le concours de chant proprement dit a donné lieu, en ce qui concerne les femmes, à quelques incidents. Tout d'abord la première qui devait se présenter devant le jury, mademoiselle Schad, ne s'étant pas trouvée à l'heure fixée pour la séance, a été déclarée hors concours par M. Ambroise Thomas. Quelques instants après, une autre concurrente, mademoiselle Belgirard, arrivant juste au moment où venait son tour, et ne trouvant rien de mieux que de prier une de ses camarades de la devancer afin d'avoir le temps de se reposer un peu, s'est attiré une algarade assez vive de la part du Directeur. Enfin, à l'issue même du concours et lors de la proclamation des récompenses, l'auditoire a jugé à propos de protester à sa façon contre le premier accessit décerné à mademoiselle Larochelle, qui lui semblait mériter beaucoup mieux ; cette protestation s'est produite sous forme d'applaudissements chaleureux et prolongés qui accueillirent cette jeune fille à son entrée en scène. Comprenant le sens de ces bravos, qu'il était impuissant à faire cesser, le Directeur, a trouvé bon, de son côté, de lever brusquement la séance sans proclamer officiellement les dernières récompenses. Je ne prétends en aucune façon m'ériger en juge de ce petit conflit, que je me borne à

constater. On verra plus loin ce que je pense de l'élève qui l'a occasionné.

Les deux héros des concours de cette année sont MM. Vergnet et Manoury, qui, tous deux, se sont vu décerner un premier prix de chant, un premier prix d'opéra et un second prix d'opéra comique (ce dernier concours n'a donné lieu à aucun premier prix). Le ténor de M. Vergnet est charmant, plein de grâce et de fraîcheur, d'une justesse parfaite et d'une grande égalité, avec cela bien timbré et très suffisamment vigoureux ; l'artiste conduit bien sa voix et n'est nullement maladroit au point de vue de la scène. M. Vergnet est déjà engagé à l'Opéra. M. Manoury est doué d'un beau baryton, franc et robuste, à qui la douceur et la tendresse ne font point défaut, et dont la justesse aussi est irréprochable ; ce jeune chanteur vocalise avec goût et agilité, et joint à ces qualités déjà nombreuses un physique agréable et une démarche élégante et aisée. Un second prix de chant et un second prix d'opéra ont été décernés à M. Couturier, dont la voix de basse chantante, chaude et sympathique, déjà bien posée, ferait merveille s'il ne voulait parfois la pousser trop, de façon à la faire chevroter; il fera bien de se mettre en garde contre ce défaut très grave, qui pourrait briser en peu de temps un organe si facilement destructible.

M. Dieu, qui a obtenu un second prix d'opéra et un premier accessit de chant, possède une basse profonde, sonore, très belle et assez juste ; mais il a bien à faire encore pour apprendre à s'en servir. Parmi les autres élèves, j'ai remarqué M. Taskin (premier accessit d'opéra comique), qui a fait preuve d'intelligence dans une scène du *Val d'Andorre*, et M. Pellin (deuxième accessit d'opéra comique), dont la voix est malheureusement bien petite, mais qui me semblait mériter mieux par la façon dont il a joué un fragment du premier acte du *Songe d'une nuit d'été.*

Un unique premier prix de chant a été décerné à mademoiselle Duvivier, qui a déployé les belles qualités d'un mezzo-soprano très franc, très bien timbré dans son étendue de deux octaves ; mademoiselle Duvivier accentue et articule bien, chante avec fermeté, ne vocalise point mal et donne de sérieuses espérances. Pourquoi cette jeune personne n'a-t-elle point pris part au concours d'opéra ? Mademoiselle Bilbaut-Vauchelet, qu'on a récompensée par un second prix de chant et un premier accessit d'opéra comique, est une jeune fille charmante, à la physionomie fine et éveillée, au minois intelligent, à la voix chaude, sympathique et suffisamment étoffée ; à ces qualités naturelles, elle joint un bon sentiment musical, une grande justesse d'intonation, beaucoup de distinction dans

le phrasé, un trille très net, une vocalisation légère quoique un peu inégale, enfin une grâce charmante, l'instinct de la scène et une certaine adresse dans le débit du dialogue. Voilà pour l'avenir une aimable Dugazon, à qui je reprocherai seulement les changements qu'elle apporte au texte musical d'Hérold, qui n'a nullement besoin d'être corrigé.

On sent en mademoiselle Champion, à qui a été décerné un second prix d'opéra comique, une jeune femme intelligente et bien douée ; elle n'a cependant fait preuve d'aucune qualité personnelle et originale ; la voix est ample et corsée, mais l'exécution est un peu étriquée, et il semble que jusqu'ici le sentiment soit plus développé que le talent. Quant à mademoiselle Larochelle, dont la voix est assez juste et déjà bien posée, elle articule bien, phrase avec goût, chante avec assurance et fermeté, et se fait surtout remarquer par une excellente vocalisation, très détaillée, très distincte, très fine et très nette ; cette jeune personne n'a sans doute pas atteint encore le terme de ses études, mais on est en droit d'espérer pour elle un prochain et brillant avenir.

J'ai encore à signaler : mademoiselle Montibert (premier accessit de chant), dont le mezzo-soprano est admirable, mais qui a fort à travailler encore ; mademoiselle Vergin (deuxième accessit de chant et premier accessit d'opéra comique), qui ne manque pas de quelques qualités et qui paraît avoir l'intelligence de la scène ; mademoiselle Belgirard (deuxième prix de chant), dont la voix étendue et flexible, bien timbrée, est conduite avec goût ; mademoiselle Bâtard, qui me semble avoir été oubliée à tort par le jury, et dont la voix pleine, corsée, pleine d'ampleur, est vraiment superbe.

Tel est le résumé de nos impressions sur les concours de 1874. En somme, nous l'avons dit, ces concours nous ont paru, au point de vue général, extrêmement satisfaisants, et nous souhaiterions que le Conservatoire pût, chaque année, mettre en évidence un aussi grand nombre de jeunes artistes déjà formés ou bien près de l'être. En tous cas, il nous paraît bien certain que ce n'est pas le hasard qui a pu amener les résultats très brillants que chacun a pu constater cette année, et nous pensons qu'il n'est que juste de féliciter sincèrement de tels résultats M. le directeur du Conservatoire, d'abord, ensuite tous ses coopérateurs. Sous la réserve des observations qui ont été présentées en tête de cet article, nous pouvons, en toute conscience et en toute sincérité, adresser à tous les éloges les plus mérités.

ARTHUR POUGIN.

PALMARÈS

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE POUR L'ANNÉE 1874

FUGUE.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Barbereau*, *Benoist*, *Bizet*, *Jules Cohen*, *Théodore Dubois*, *Fissot*, *César Franck et Eugène Gautier*.

(14 concurrents.)

1er prix : M. E. Génin (élève de M. Reber);

2e prix : M. Dutacq (élève du même).

1er accessit : M. Verschneider (élève de M. V. Massé); 2e accessit : Mlle Renaud (Marie), (élève de M. F. Bazin).

HARMONIE.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *François Bazin*, *Léo Delibes*, *Duprato*, *Émile Durand*, *Henry Duvernoy*, *Elwart*, *Le Couppey et Ortolan*.

(11 concurrents.)

1er prix : M. Alary (élève de M. A. Savard);

2e prix : M. Karren (élève de M. Th. Dubois).

1er accessit : M. Garier (élève de M. A. Savard); 2e accessit : MM. Caillebotte et Taskin (élèves de M. Th. Dubois).

HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Benoist*, *Bazille*, *Charles Colin*, *Deldevez*, *Théodore Dubois*, *Guiraud et Henri Potier*.

Classe des hommes (7 concurrents) :

Pas de premier prix.

2e prix : MM. Broutin et Lapuchin (élèves de M. Émile Durand).

1er accessit : M. Blanc (élève de M. Duprato); 2e accessit : M. Cressonnois.

Classe des femmes (8 concurrentes).

Pas de premier prix.

2e prix : Mlle Guinard (élève de M. Édouard Batiste).

1er accessit : Mlle Papot (élève de Mme Dufresne) ; 2e accessit : Mlle Cotta (élève de M. Batiste).

SOLFÉGE

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *François Bazin*, *Ernest Boulanger*, *Charles Colin*, *Danhauser*, *Mouzin*, *Georges Pfeiffer*, *Prumier et Hector Salomon*.

Classe des hommes (35 concurrents) :

1res médailles : MM. Duchéron (élève de M. Napoléon Alkan); Pierné (élève de M. Lavignac); Stupuy (élève du même); Franck (élève de M. Alkan); Guyon (élève du même); Heymann (élève de M. Decombes).

2mes médailles : MM. Destefani (élève de M. Lavignac); Marty (élève de M. Gillette); Caron (élève de M. Alkan); Piffaretti (élève du même).

3mes médailles : MM. Prioré (élève de M. Lavignac); Debussy (élève du même); Thomas (élève du même); Sablon (élève de M. Alkan); O'Kelly (élève de M. Lavignac).

Classe des femmes (44 concurrentes) :

1res médailles : Mlle Burton (élève de Mlle Roulle) ; Mlle Ackermann (élève de Mlle Donne) ; Mlle Vacher-Gras (élève de la même) ; Mlle Migette (élève de M. Le Bel) ; Mlle Desmazes (élève de Mlle Mercié-Porte) ; Mlle Hunger (élève de Mlle Doumic) ; Mlle Collin (élève de M. Le Bel) ; Mlle Dallemagne (élève de Mme Tarpet).

2mes médailles : Mlle Maillochon (élève de Mlle Donne) ; Mlle Baluze (élève de Mme Doumic) ; Mlle Vivien (élève de Mlle Mercié-Porte) ; Mlle Blum (élève de Mlle Doumic) ; Mlle Chrétien (élève de M. Le Bel) ; Mlle Potel (élève de Mlle Roulle) ; Mlle Barreau (élève de M. Le Bel) ; Mlle Rousseau-Longwelt (élève de Mlle Roulle).

3mes médailles : Mlle Archainbaud (élève de Mlle Doumic) ; Mlle Gonzalès (élève de Mlle Doulle) ; Mlle Thuillier (élève de M. Le Bel) ; Mlle Kin (élève du même) ; Mlle Bellot (élève de Mme Deurainne) ; Mlle Dupuy (Marie) (élève de Mlle Doulle).

SOLFÉGE DES CHANTEURS

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *François Bazin*, *Napoléon Alkan*, *Oscar Comettant*, *Croharé*, *Gastinel*, *Augustin Savard*, *Vervoitte et Wekerlin*.

Classe des hommes (15 concurrents) :

Professeur-agrégé : M. Danhauser.

1re médaille, : M. Pellin, à l'unanimité;
2mes médailles : MM. Roques et Couturier ;
3mes médailles : MM. Dieu, Salzedo, Manoury.

Classe des femmes (19 concurrentes :

1er médaille, à l'unanimité : Mlle Vergin (élève de M. Mouzin) ;
2mes médailles : Mlle Duvivier (élève de M. Mouzin); Mlle Gélabert (élève de M. Henry Duvernoy) ;
3mes médailles : Mlle Montibert (élève de M. Mouzin); Mlle Schad (élève du même).

CHANT

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Victor Massé et François Bazin*, membres de l'Institut, *Bonnehée*, *Deldevez*, *Eugène Gautier*, *Théophile Semet*, *Wartel et Wekerlin.*

Classe des hommes (14 concurrents) :

1ers prix : M. Vergnet (élève de M. Saint-Yves-Bax); M. Manoury (élève de M. Grosset);
2me prix : M. Couturier (élève de M. Roger) ;

1ers accessits : M. Dieu (élève de M. Masset); M. Dufriche (élève du même).
2mes accessits : M. Caisso (élève de M. Romain Bussine); M. Pellin (élève du même).

Classe des femmes (17 concurrentes) :

1er prix : Mlle Duvivier (élève de Mme Pauline Viardot) ;
2mes prix : Mlle Belgirard (élève de Mme Viardot); Mlle Bilbaut-Vauchelet (élève de M. Bax); Mlle Marcus de Beaucourt (élève de M. Boulanger).

1ers accessits : Mlle Larochelle (élève de M. Grosset); Mlle Montibert (élève de Mme Viardot); 2mes accessits : Mlle Vergin (élève de M. Laget); Mlle Girard (élève de M. Bax); Mlle Baron (élève de M. Romain Bussine).

OPÉRA

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *A. de Beauplan, chef du bureau des théâtres; Victor Massé, François Bazin*, *Halanzier*, *Bonnehée*, *Eugène Gautier et de Saint-Georges.*

Professeur : Ismael

1ers prix : MM. Vergnet, Manoury.
2es prix : MM. Couturier, Dieu.

Pas de premier accessit.
2e accessit : M. Gally.

OPERA-COMIQUE

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *A. de Beauplan, Victor Massé, François Bazin, de Saint-Georges, de Leuven, du Locle, Eugène Gautier et Théophile Semet.*

HOMMES

Pas de premier prix.

2es prix : M. Manoury (élève de M. Mocker); M. Vergnet (élève de M. Ponchard).

1e accessit : M. Taskin (élève de M. Ponchard).

2es accessits : M. Caisso (élève de M. Ponchard); M. Pellin (élève de M. Mocker).

FEMMES

Pas de premier prix.

2e prix : Mlle Champion (élève de M. Mocker).

1ers accessits : Mlle Bilbaut-Vauchelet (élève de M. Ponchard) ; Mlle Vergin (élève de M. Mocker).

ORGUE.

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Édouard Batiste, Auguste Bazille, Benoist, Georges Bizet, Jules Cohen, Fissot, Guilmant et Widor.*

Professeur : M. C. FRANCK.

(4 concurrents.)

Pas de premier prix.

2e prix : M. Humblot.

Pas de premier accessit; 2e accessit : MM. d'Indy et Verschneider.

PIANO

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Georges Bizet, Jules Cohen, Léo Delibes, Delioux, Henri Fissot, Paladilhe, Ritter et Saint-Saëns.*

Classes des hommes (15 concurrents) :

1er prix : M. Chabeaux (élève de M. G. Mathias);

2e prix : MM. Torrent (élève de M. Mathias); Desgranges (élève de M. Marmontel).

1er accessit : M. Falkenberg (élève de M. Mathias); 2e accessit : M. Lemoine (élève de M. Marmontel) ; M. Dusautoy (élève de M. Mathias) ; M. Debussy (élève de M. Marmontel).

Classes des femmes (27 concurrentes) :

1er prix : Mlles Poitevin (élève de M. Delaborde) ; Manotte et de Pressensé (élève de M. Le Couppey).

2e prix : Mlles Debillemont, Dandeville et Taravant (élèves de M. Le Couppey).

1er accessit : Mlle Leonardo (élève de Mme Massart et d'abord de M. Henri Herz); Mlle Pottier (élève de M. Le Couppey); 2e accessit : Mlle Decagny (élève de M. Le Couppey); Mlle Schmidt (élève de Mme Massart et d'abord de M. Henri Herz); Mlle Chauveau (élève de M. Le Couppey) ; Mlle Mouzin (élève de M. Delaborde).

ÉTUDE DU CLAVIER

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Napoléon Alkan, Jules Cohen, Henri Fissot, Marmontel, Mathias, Henri Potier, Georges Pfeiffer et Valenti.*

(31 concurrents.)

1res médailles : Mlles Orsolini (élève de Mme Emile Rety); Vacher-Gras (élève de Mme Chéné); Migette (élève de Mme Émile Rety); Bandel et Demeyer (élèves de Mme Philipon); Rousseau (élève de Mme Rety); Ackermann (élève de Mme Philipon).

2mes médailles : Mlles Barreau et Germain (élèves de Mme Rety); Hunger (élève de Mme Chéné); Maillochon (élève de Mme Rety); Plé (élève de Mme Philipon); Givry et Reidemeister (élèves de Mme Rety); Schneckenburger (élève de Mme Philipon).

3mes médailles : Mlles Baluze, Rivière et Mège (élèves de Mme Chéné); Moresco (élève de Mme Philipon); M. Sujol (élève de M. Croharé).

HARPE

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *François Bazin, Léo Delibes, Duprato, Émile Durand, Henry Duvernoy, Elwart, Le Couppey et Ortolan.*

(2 concurrents.)

Pas de prix.

1er accessit : M. Boussagol.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président), *Ernest Altès, Armingaud, Croisilles, Deloffre, Jacquard, Lamoureux, Maurin et Sarasate.*

VIOLON (18 concurrents.)

1er prix : M. Lefort (élève de M. Massart).

2e prix : Mlle Pommereul (élève de M. Allard).

1er accessit : M. Heymann (élève de M. Allard); M. Haguenauer (élève de M. Dancla); 2e accessit : M. Janssen (élève de M. Sauzay) ; M. Gibier (élève du même).

VIOLONCELLE (10 concurrents.)

1er prix : M. Gillet (élève de M. Franchomme);

2e prix : M. Bruneau (élève de M. Franchomme); Mlle Hillemacher (élève du même).

1er accessit : Mlles Maleyx, Gatineau (élèves de M. Franchomme); 2e accessit : M. Hussonmorel (élève de M. Chevillard).

CONTRE-BASSE

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *François Bazin, Chevillard, Deldevez, Deloffre, Franchomme, Lamoureux, Rabaud et Verrimst.*

Professeur : M. Labro.

(6 concurrents.)

1er prix : M. Florus (Louis);

2e prix : M. Beaugrand.

1er accessit : M. Florus (Gérard); 2e accessit : M. Morel et M. Godallier.

INSTRUMENTS A VENT

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Dauverné, Deloffre, Jancourt, Pasdeloup, Paulus, Rose, Rousselot et Taffanel.*

FLUTE

Professeur : M. Henry Altès.

(5 concurrents.)

1er prix : M. Molé;

2e prix : M. Bertram.

Pas de premier accessit; 2e accessit : M. Michel.

CLARINETTE

Professeur : M. Leroy

(6 concurrents.)

Pas de premier prix.

2e prix : MM. Prouven, Bourdin.

Pas de premier accessit; 2e accessit : M. Perpignan.

HAUTBOIS

Professeur : M. Charles Colin

(7 concurrents.)

1er prix : M. Schmidt.

2e prix : M. Klein.

1er accessit : M. Silenne; 2e accessit : MM. Balbrech, Specht.

BASSON

Professeur : M. Cokken.
(4 concurrents.)

1er prix : M. Schubert.
Pas de deuxième prix.

1er accessit : M. Jacot.

COR

Professeur : M. Mohr (3 concurrents) :

1er prix : M. Campion.
2e prix : M. Bonvoust.

Pas de premier accessit ; 2e accessit : M. Penable.

CORNET A PISTONS

Professeur : M. Maury (5 concurrents) :

1er prix : M. Lachanaud.
2e prix : M. Leroux.

1er accessit : M. Jaussaud ; 2e accessit : M. Franquin.

TROMPETTE

Professeur : M. Cerclier (7 concurrents) :

Pas de premier prix.
2e prix : M. Baton.

1er accessit : M. Dubois ; 2e accessit : M. Auriaux.

TROMBONE

Professeur : M. Delisse (5 concurrents) :

1er prix : M. Souchon.
2e prix : M. Louis Allard.

1er accessit : M. Pothier ; 2e accessit : M. Legros.

LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE[1]

Dans l'ordre philosophique et moral, la musique et ses serviteurs sont généralement considérés comme l'emblème de la volupté et du libertinage. Toutes les scènes qui représentent des festins joyeux, des orgies, contiennent des musiciens. Lorsque l'enfant prodigue oublie son père abandonné, c'est le son de la harpe ou du rebec qui fait taire ses remords. Bonne chère, volupté, gourmandise sont toujours accompagnées de jongleurs et ménestrels. Dans un des vitraux de la tant regrettée bibliothèque de Strasbourg, daté de 1589 et reproduit dans le *Moyen Age et la Renaissance* (Universités), le vitrail représente la citadelle de Minerve, dont les candidats aux différents grades assiégent les murs. Mais avant d'arriver à la bienheureuse enceinte, où ils vont recevoir les lauriers universitaires, qu'ils se gardent bien de faire étape dans les tentes qui se trouvent sur leur chemin ; dans celle-ci habite la Paresse, plus loin la Timidité, à droite l'Ignorance, à gauche la Volupté. A la porte de la tente de Volupté, se tient un ménestrel, qui semble appeler le jeune candidat et le détourner du droit chemin au son d'un luth trompeur. Les Bestiaires du moyen âge sont remplis d'allégories semblables.

Dans la cathédrale de Strasbourg, une frise extérieure du quatorzième siècle représente les dangers du vice, et le démon tentateur se montre sous

(1) Voir les numéros des 1er juillet et 1er août.

la forme de sirènes jouant de plusieurs instruments. Ici un jeune centaure semble apprendre la musique en face d'une sirène qui chante en s'accompagnant sur le luth. Plus loin, ce sont les mêmes personnages. Le centaure, initié par l'enchanteresse, joint aux accords du luth le son de sa flûte; il est vaincu, il a cédé aux désirs charnels et à la tentation, mais il ne tarde pas à recevoir le châtiment de sa faute; dans un des groupes suivants, nous le voyons, une corde au cou, danser sous la forme d'un animal immonde. La sirène est son maître, elle le mène à sa guise, non plus dans des plaisirs toujours renaissants, mais dans un cruel esclavage. Le cruel regard de la sirène, qui tient la corde et frappe sur un tambourin pour accélérer, sans trêve ni pitié, la danse du malheureux, rend très bien l'intention de l'artiste (1).

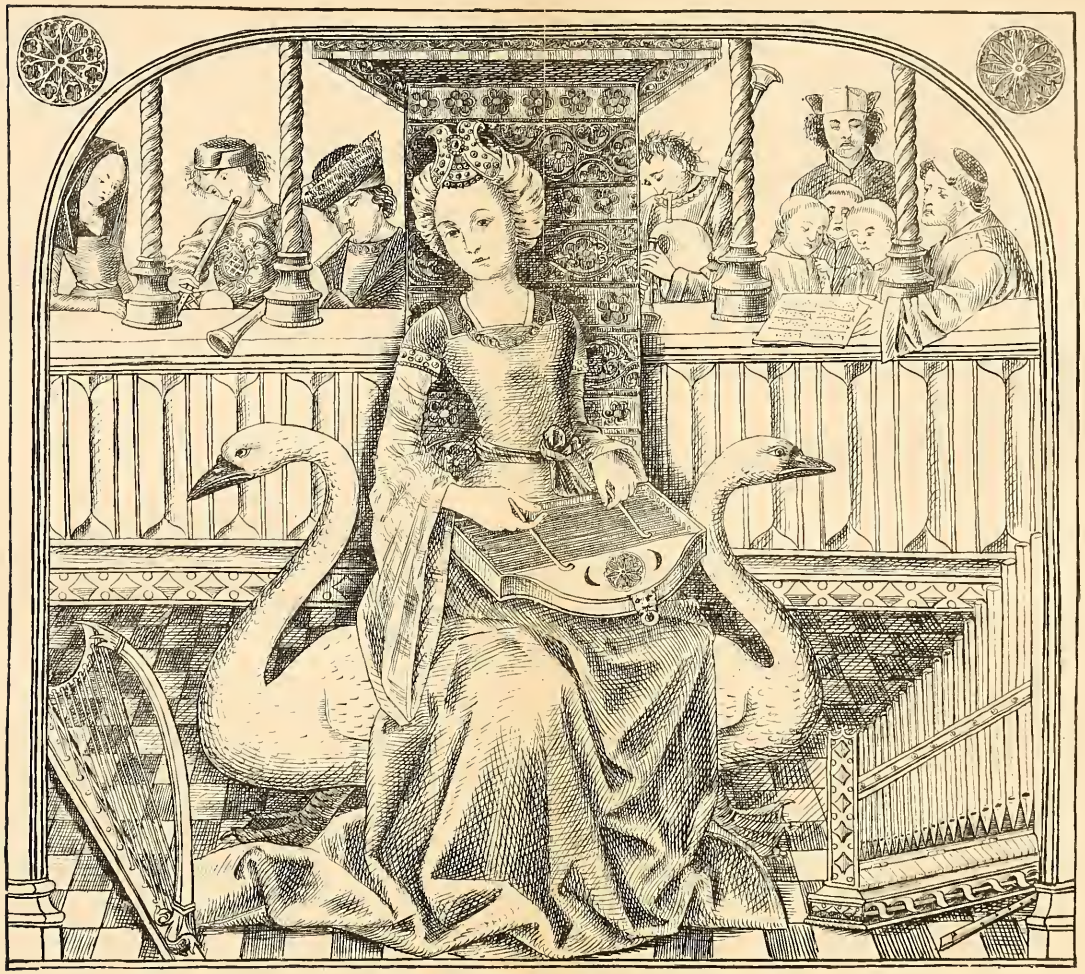
C'est encore un sens mystique et allégorique qu'il faut attribuer aux tapisseries qui ornent l'église Saint-Maurice, cathédrale d'Angers. Ces tapisseries du quinzième siècle furent lacérées à l'époque de la Révolution. Mais, lorsqu'après ces troubles sanglants, la paix fut rétablie, les évêques d'Angers s'occupèrent de reconstituer ces tapisseries et c'est à ces prélats que nous devons la conservation de ce précieux monument. Ces tapisseries représentent les diverses scènes de l'Apocalypse, et chaque tableau renferme, comme on peut le comprendre, un sens allégorique.

Parmi ces nombreux personnages, nous trouvons beaucoup d'anges musiciens qui présentent de l'intérêt, et par leur sens mystique, et surtout à notre point de vue, par les instruments dont ils jouent. Nous y trouvons une gigue à trois cordes, un grand tambourin, deux timbales curieuses, un orgue portatif à double clavier et une sorte de trompette marine à deux cordes d'un modèle rare (2).

Cette personnification théorique de la musique et des sons se rencontre à chaque pas dans les manuscrits et dans les monuments du moyen âge, et même quelquefois vient s'y mêler le souvenir bien altéré mais pédant des œuvres de l'antiquité. A côté des symboles religieux se formèrent des allégories profanes dans lesquelles se trouve un singulier assemblage du mysticisme sacré et des fables profanes. Un des plus remarquables exemples de ce genre est un magnifique dessin du manuscrit du treizième siècle, tiré d'un *Liber Pontificalis*, qui appartient à la bibliothèque de Reims. Ce dessin, déjà décrit en détail dans un autre travail, représente

(1) Voir les dessins de Cahier : *Nouveaux mélanges d'archéologie.* — 1874. — In-folio. Paris-Didot. Page 159.

(2) Voir pour la description de ces tapisseries : L. de Joannis : *Les Tapisseries de l'Apocalypse de la Cathédrale d'Angers, dites tapisseries du roi René.* — Angers et Paris. Un vol. in-folio. 1864.



La Musique,
d'après une miniature tirée des Echecs amoureux, XVIe Siècle.

la musique sous la figure de l'air, l'élément producteur du son. C'est un personnage barbu, entouré par Pythagore, Orphée, Arion et les neuf muses. De ses mains et de ses pieds, il gouverne à sa guise les quatre vents, le Zéphyr, l'Auster, l'Aquilon et l'Eurus (1). Nous avons vu plus haut comment la musique, sous les traits de la mélodie, inspirait David.

Pendant tout le moyen âge, nous trouvons la musique personnifiée par une femme jeune et belle, élégamment vêtue. Une des plus remarquables de ces représentations se trouve parmi les peintures des arts libéraux du quinzième siècle, découvertes il y a quelques années par le Comité des monuments historiques, dans une annexe de la cathédrale du Puy-en-Velay, sous une épaisse couche de badigeon. La Musique est assise dans une sorte de chaise, elle est jeune, richement vêtue, et joue d'un orgue portatif à huit tuyaux ; sa tête porte un diadème et, derrière son oreille gauche, se dresse coquettement un petit bouquet de fleurs ; auprès d'elle, Tubal écoute les dernières résonnances des deux marteaux avec lesquels il vient de frapper une enclume (2).

Le manuscrit des *Échecs amoureux*, du commencement du seizième siècle, exécuté pour le jeune comte d'Angoulême, plus tard François Ier, sur lequel nous aurons à revenir encore, nous offre une superbe figure de la Musique que nous reproduisons ici. C'est une femme jeune et couverte de riches habits; elle est assise sur deux cygnes et frappe sur un psaltérion à baguettes. A ses pieds, on voit une lyre, un orgue à dix-neuf tuyaux visibles et vingt-deux touches, et une flûte à cinq trous ; derrière elle, sur une estrade, deux chanteurs, trois musiciens jouent de la flûte, du hautbois, de la cornemuse ; trois enfants de chœur et leurs maîtres exécutent un concert. Cette miniature, remarquable par l'exécution et aussi par la fidélité des instruments qui y sont peints, est placée en tête d'un traité de musique.

Dans un livre à l'usage des écoliers, intitulé : *Margarita Philosophica*, de Reichs (Strasbourg, 1508, 4°), et qui eut une grande vogue pendant tout le seizième siècle, on voit encore une remarquable représentation de la Musique. Nous aurons à reparler de cette figure qui, au point de vue historique, n'est point sans présenter quelque intérêt, et que nous reproduirons dans la suite de ce travail.

Non contents de donner à la Musique des attributs et un costume allégorique, les artistes du moyen âge sont allés jusqu'à lui trouver un

(1) Lavoix *fils*. — *La Musique dans la nature*, une brochure in-8°. Paris, 1873.

(2) Voir le dessin de ces peintures : Cahier : *Nouveaux mélanges d'archéologie*. — 1874. — Page 293.

blason et M. Merlin cite un manuscrit de la bibliothèque Mazarine qui contient le blason et la figure des arts libéraux dans lequel on trouve ces lignes relatives à la Musique : « Une jeune dame en cheveux bien adorné... assise sur une signe (cygne)... une orgue, un luth et plusieurs autres instruments auprès d'elle... Porte de Sind, à deux glaivez (flageolets) d'argent (1). »

Pendant tout le seizième siècle, et au commencement du dix-septième, ces allégories musicales tinrent une grande place dans les peintures, les sculptures, les poésies et les romans. Ce fut comme une épidémie de concetti et de jeux d'esprit, qui régna sur la gent savante et romancière, toute bourrée de pédanterie, toute reluisante de grâces de colléges. Un seul exemple suffira pour montrer jusqu'où pouvait aller ce goût pour les calembours en allégories et en images, dont se régalaient les beaux esprits du commencement du dix-septième siècle, encore tout imbus des tendances littéraires de l'Italie. C'est Charles Sorel qui parle dans son *Histoire comique de Francion* : voulant donner un tableau de nos vertus, de nos vices, et caractériser chacune de nos passions bonnes ou mauvaises par un trait incisif et ingénieux, l'auteur ne trouva rien de mieux que de chercher ses comparaisons dans la musique et de nous montrer ce qu'il appelle l'orchestre des passions. L'Humilité chante la basse, l'Ambition le dessus, la Colère fait la taille, la Vengeance la contre-taille, la Modestie tient le tacet, la Prudence bat la mesure et conduit le concert, la Prudence fait le plain-chant, l'Artifice fredonne, la Douleur fait des soupirs, la Dissimulation les feintes et les dièzes. Dans ce bel ensemble, les instruments ne restent pas muets; l'Avarice joue de la harpe en véritable Harpagon, « la Prodigalité du cornet, non point du cornet à bouquin, mais bien de celui à jeter les dés, l'Amour joue de la vielle, parce qu'il fait violer les filles, la Trahison joue de la trompe parce qu'elle trompe, la Justice du hautbois, parce qu'elle fait élever des potences. » Cette liste présente à la vérité un autre intérêt que celui de quelques calembours d'un goût douteux, mais nous y voyons aussi jusqu'à un certain point la composition d'un orchestre en 1633.

Il faut rapporter aussi à la même époque une autre manie, pour dire le mot, qui n'était guère moins ridicule que celle dont nous venons de donner un exemple, et qui fut fort répandue surtout en Italie. Je veux parler des rébus dans lesquels nous trouvons un nombre infini d'in-

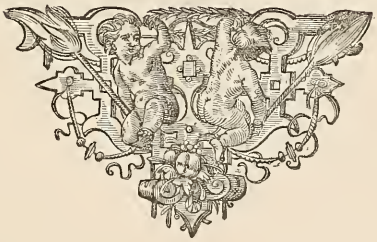
(1) Merlin : *Origines des cartes à jouer.* — In-8°. 1870.

struments de musique, dont le dessin exprimait un mot ou une pensée. Des pièces de vers étaient écrites de cette façon, et il est des ouvrages entiers, complètement composés sous cette forme bizarre et figurée. Dans un ouvrage curieux intitulé : *Opera jocunda, Johannis Georgii Alioni astensis, metro macharonico, materno et gallico composita*, Ast, 1521, on voit des sonnets de ce genre. Verrier, Sélim, Ménétrier en ont aussi publié, et la Bibliothèque nationale possède dans son département des manuscrits, deux volumes pleins de ces sortes de facéties. Je laisse à penser si les violes, les musettes et les trompes jouent un grand rôle dans cette langue hétéroclite, où le calembour et le coq-à-l'âne se marient dans la plus grotesque union. De pareils travaux, si tant est qu'ils méritent ce nom, peignent l'état intellectuel d'un peuple ou d'une époque ; mais, croyez-moi, cher lecteur, une courte mention est tout ce qu'ils méritent dans un travail de ce genre, et les étudier en détail serait aussi fastidieux qu'inutile (1).

H. LAVOIX fils

(La suite prochainement.)

(1) Delepierre : *Essai historique et bibliographique sur les rébus.* — Londres, 1870. Une brochure in-8° avec planches.



DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE [1]

. *Lombard*, après s'être livré de son côté à des recherches comparatives dans la ville de Genève, dit au contraire :

« L'exercice constant de la voix est une circonstance à laquelle l'on a souvent attribué la fréquence de la phthisie.

« Malgré tout ce que ce raisonnement paraît réunir de probabilités, il résulte néanmoins des recherches statistiques que cette influence n'est point nuisible, autant qu'elle le paraît au premier abord; loin de là, elle semble plutôt diminuer qu'augmenter le nombre des phthisiques. »

« Voici quelle est, pour la ville de Genève, la proportion des phthisiques dans les professions qui demandent un exercice constant des organes vocaux :

	Nombre total des décès.	Nombre des phthisiques.
Instituteurs	7	1
Ministres du culte protestant	52	6
Maîtres d'arithmétique	9	1
Officiers	89	4
Musiciens	27	1
Avocats	12	1
Professeurs	37	1
Institutrices	21	4
	254	19 (2)

(1) Voir le numéro du 1er août.

(2) *De l'influence des professions sur la phthisie pulmonaire,* par H.-C. Lombard, de Genève ; *Annales d'hygiène,* année 1834, t. XI, p. 35.

« En résumant ces tableaux, on trouve que la proportion moyenne de la phthisie sur la généralité des décès est de 114 pour 1,000. Pour les professions qui demandent un exercice constant des organes vocaux, elle n'est plus que de 75 pour 1,000 ; et encore faut-il remarquer que, dans les éléments qui constituent cette moyenne de 75, les musiciens ne donneraient que 1 décès par phthisie sur 27. »

D'après M. Lombard, on peut donc conclure négativement quant à l'influence supposée pernicieuse du jeu des instruments à vent.

M. Louis, tout en reconnaissant le mérite des deux auteurs qui précèdent, croit devoir restreindre la portée de leurs conclusions : « De ce qu'ils n'ont pas tenu compte de toutes les circonstances de milieu et autres, le résultat de leurs travaux ne peut être, dit-il, considéré que comme provisoire. »

Le *Dr Barallier*, dans le tome XVI du *Recueil des Mémoires de médecine et de chirurgie militaire*, page 66 ; *De l'influence des instruments à vent et en cuivre*, s'exprime ainsi :

« D'après les notions physiologiques qui précèdent, il est aisé de pressentir que, parmi les effets pathologiques qui peuvent résulter de l'exercice prolongé du clairon, du cornet et de la trompette, les uns ont lieu dans les organes de la respiration, et les autres dans ceux de la circulation.

« Ainsi les jeunes gens robustes et qui ont une large poitrine s'y habituent facilement et n'en souffrent pas ; mais ceux qui sont d'une faible constitution, dont la poitrine est étroite, qui ont le cou court, qui sont très sanguins, et qui sont gras et ramassés, éprouvent, après avoir donné longtemps des instruments à vent, de l'oppression, des étouffements, comme s'ils venaient de faire une course.

« Ces effets ne viennent pas seulement de la fatigue qu'éprouvent les agents de la respiration pendant cet exercice, mais encore de la stase du sang, qui a lieu dans le poumon durant les longues aspirations, et de l'embarras qui existe dans la circulation à sang noir.

« Cette stase du sang dans la poitrine, ainsi que le passage fréquent et rapide de l'air à travers les bronches, peut devenir une prédisposition et même une cause de catharre, de pneumonie et, par suite, de *phthisie*. »

Selon *M. Michel Lévy* : « Les individus faibles, à respiration courte et gênée, prédisposés aux affections de poitrine, ne soutiendraient pas les professions où les poumons sont en jeu ; ils s'en éloigneraient après les avoir essayées, et tel doit être l'avis du médecin à leur égard ; car si les efforts de la voix sont supportés par les gens bien constitués, si le chant et la déclamation favorisent chez eux le parfait développement des pou-

mons, ceux qui présentent quelques signes de prédisposition tuberculeuse ou d'irritation pulmonaire, ne pourraient gagner, à ces exercices, que des irritations fâcheuses, promptes à récidiver et à s'aggraver.» Nous ne nous chargeons pas d'expliquer comment M. Michel Lévy peut s'exprimer ainsi après avoir écrit : « Dans l'exercice des organes de la voix, les poumons, réservoirs de l'air, en reçoivent davantage par des inspirations plus fréquentes et plus profondes ; ils sont directement exercés ; ils augmentent de volume, et le thorax se prononce en proportion. L'exercice modéré de la lecture à haute voix et du chant doivent faire partie du système de gymnastique, qui tend à compléter chez les jeunes gens le développement plus ou moins arrêté de la poitrine et du poumon. » (Michel Lévy, *Traité d'hygiène*, t. II, p. 441.)

Et combien qui, ne pouvant pas non plus méconnaître les avantages de la gymnastique en général, se sont, comme M. Michel-Lévy, refusés à étendre ces avantages à la gymnastique partielle des poumons ! C'est en quelque sorte comme si l'on disait que l'exercice fortifie tous les organes débiles sauf un seul, le poumon.

M. le docteur Bennati, qui fut longtemps médecin de nos premières scènes lyriques, s'exprimait ainsi en 1831, devant l'Académie des sciences :

« Dès que l'atonie est diminuée par ce premier traitement, je cherche à exercer la voix, de même que, dans la photophobie, après la cessation des symptômes dominants, je conseille la lumière du jour. Ainsi, j'engage le malade, s'il est chanteur, à faire graduellement plusieurs gammes de suite, et je lui indique en même temps le moyen de régler son haleine.

« Si, au contraire, le malade n'est pas musicien, je le prie de déclamer à haute voix, ou bien d'émettre différents sons analogues, autant que possible, à ceux de la gamme chantante ; c'est par suite d'un pareil exercice, pendant la convalescence, que je suis parvenu à faire chanter des personnes qui, sous le rapport de la voix et de l'oreille, ne se croyaient aucune disposition pour le chant.

« Il est important pour un chanteur d'avoir le plus grand développement possible dans l'ensemble des organes respiratoires.

« Ne sait-on pas que si la plupart des sourds-muets succombent à la phthisie pulmonaire, c'est que leurs poumons, s'affaiblissant, éprouvent un arrêt de développement, et tendent même à s'atrophier par le seul fait de leur inaction à parler ? »

(*Rech. sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine.*)

Aub. Roche. On signale parmi les causes occasionnelles de la phthisie les cris forcés, la déclamation, le chant mal dirigé et le jeu des instruments à vent (*Dict. de méd. et de chir. pratique. Phthisie*).

MM. Monneret et Fleury (*Compendium*). On a considéré, comme particulièrement exposés à contracter la phthisie, les individus obligés de faire de grands efforts de voix ou de respiration, les acteurs, les chanteurs, les avocats, les verriers, les coureurs, les joueurs d'instruments à vent, etc.

Grisolle s'exprime ainsi dans la septième édition de son *Traité de pathologie interne :*

« On a recherché si certaines professions ne prédisposaient pas à la phthisie. MM. Lombard et Benoiston de Châteauneuf ont fait de louables efforts pour résoudre ce problème important; mais il est impossible de tirer de leurs travaux, qui offrent bien quelque intérêt, aucune conclusion rigoureuse... » Et plus loin le même auteur ajoute :

« L'excitation non inflammatoire du poumon ou la fatigue de cet organe aurait-elle plus d'influence que sa phlegmasie (sur le développement de la phthisie)? C'est un point qui n'est point encore éclairci. Toutefois, je dois rappeler ici un fait curieux, signalé par M. Benoiston de Châteauneuf : c'est que la mortalité par tuberculisation pulmonaire a été trouvée de 1 sur 14 chez les soldats, et de 1 sur 7 chez les musiciens... Mais il a semblé au même auteur que l'exercice de la voix, sans abus pourtant, paraissait plutôt diminuer qu'augmenter la proportion des phthisiques. Cette opinion, que des faits précis n'ont pas encore mis hors de doute, nous semble cependant bien probable. »

Enfin, M. le docteur Mandl a présenté, le 12 mars 1855, à l'Académie des sciences, un mémoire intitulé : *La fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration.*

Dans ce travail qui n'a de commun avec le nôtre que d'avoir même origine, c'est-à-dire d'avoir, lui aussi, pris naissance dans des conversations particulières avec des professeurs émérites comme MM. Delsarte et Massé, qui ont fait de l'art de respirer une étude toute particulière, l'auteur ne dit rien absolument qui ait trait à la question médicale dont nous nous occupons. Il ne traite que du mode de fonctionnement du larynx dans le chant, et des moyens de conserver les voix à l'aide d'une bonne respiration.

OPINION DES AUTEURS ANGLAIS

Le Dr *Autenrieth,* de Tubingen, selon M. Alexandre Crichton, a recommandé le premier d'améliorer le rétrécissement et l'état contracté de

la poitrine par de profondes et fréquentes inspirations. Il conseillait à ses patients de placer les mains sur un support solide, et de s'exercer eux-mêmes à faire de profondes inspirations, mais il avait soin de les prévenir contre le danger de pousser cet exercice jusqu'à la fatigue.

Après Autenrieth, des médecins, en Angleterre, partant de ce fait universellement accepté que l'emphysème pulmonaire (l'asthme) ne coïncide jamais avec la phthisie, dont il est comme l'antagoniste, ont cherché à placer, non-seulement les poitrines menacées, mais les poitrines déjà malades, dans les conditions qui développent cette maladie.

De là l'usage des inhalations forcées, que *Ramadge* d'abord, puis *Steinbrenner*, *Crichton*, *Cardwell*, etc., obtenaient, à l'aide d'un appareil spécial, disposé de manière à obliger le malade à faire de grands efforts pour respirer, et que, plus tard, *Talmedo* a prétendu obtenir mieux encore en obligeant le *patient* (patient est ici le véritable mot) à respirer dans une horrible atmosphère d'huile de Dippel (1).

M. Steinbrenner assure qu'il a vu la méthode des inhalations forcées produire des résultats fort remarquables. « Des personnes à respiration courte et irrégulière, essoufflées à la moindre fatigue, ont été délivrées de ces incommodités. Des bruits respiratoires faibles, rares, rudes, ont repris leurs caractères normaux, la dépression et la matité des régions sous-clavières disparaissent, les mouvements d'élévation et d'abaissement des côtes supérieures sont plus prononcés, la circonférence supérieure de la poitrine devient plus considérable, et augmente de 6, 8, 12 et même 17 centimètres. » Nous acceptons très volontiers les faits..., mais, par la méthode anglaise, le malade, s'il a le courage de persister dans le traitement, se guérit en s'ennuyant, tandis que nous voudrions, nous, qu'il se guérît en s'amusant.

M. Clark. « La lecture à haute voix et la déclamation, quand elles sont prudemment employées, peuvent être utiles pour fortifier à la fois les poumons et les organes digestifs, ainsi que pour tonifier la voix. La claire et distincte énonciation qui s'acquiert par une longue pratique

(1) Voici, d'après ces médecins, comment s'opérerait la guérison :

L'emphysème pulmonaire, par suite de la dilatation des cellules aériennes et du volume plus considérable du tissu pulmonaire qui en est l'effet immédiat, produit une pression constante, exercée du dehors en dedans sur les parois des cavernes, qui se trouvent ainsi mises en contact et se réunissent par première intention. Après la cicatrisation de la caverne, la guérison est souvent solide et définitive, parce que l'emphysème, qui a produit la cicatrisation prévient les éruptions nouvelles de tubercules, et rend inoffensifs les tubercules déjà existants, puisque ceux-ci, chez les emphysémateux ou asthmatiques, sont bientôt séquestrés par une matière noire qui les entoure de toutes parts.

seulement, *se trouve rarement associée avec la phthisie pulmonaire.* C'est pourquoi j'ai l'habitude de recommander la pleine expansion de la poitrine aux jeunes personnes qui sont dans cet état (affaiblissement de la poitrine), de jeter les bras et les épaules en arrière et, dans cette position, d'inhaler lentement autant d'air qu'elles peuvent, et de répéter cet exercice à de courts intervalles et dans des séances successives. Quand cela peut être fait en plein air, cela est bien préférable, car on obtient un double avantage. »

On voit par ces seules citations de combien diffèrent les auteurs anglais d'avec les auteurs français sur la question qui nous occupe. Et maintenant, que nous devons avoir suffisamment édifié le lecteur sur le passé de cette question, entrons sans plus tarder dans les détails de l'enquête qui a été dite, avec cette espérance que, vu l'importance du sujet et la grande notoriété de la plupart des noms que nous invoquerons, aucun ne sera lu sans intérêt.

CHAPITRE II

Déclamation. — Opinions exprimées par les professeurs du Conservatoire : MM. Samson, Provost, Régnier, Beauvallet, et par M. Ricourt, professeur libre.

M. Samson, dont la juste célébrité nous faisait espérer quelques renseignements utiles, n'a fait aucune observation qui puisse éclairer notre sujet. Cet honorable professeur se borne à constater que tous les artistes de sa connaissance au théâtre possèdent d'excellentes poitrines ; mais il ne saurait dire s'ils doivent cet avantage à leur art, ou simplement à une faveur particulière de la nature.

M. Provost considère, en thèse générale, la gymnastique du poumon comme salutaire, de même que l'exercice des autres organes ; mais rien ne l'autorise à penser qu'une personne dont l'organe vocal serait faible dût aborder la carrière théâtrale.

M. Régnier n'a pas fait d'observations qui lui permettent de formuler une opinion à l'égard de l'influence prophylactique de la déclamation sur la phthisie ; mais il ne se rappelle aucunement avoir vu ses camarades de théâtre devenir poitrinaires par suite de l'exercice de sa profession, qu'il considère comme l'une de celles qui sont le mieux favorables à une bonne hygiène.

Avant d'entrer au théâtre, M. Régnier se destinait à l'architecture ; l'un de ses camarades d'études, fils du docteur Lachèze, dépérissait à

vue d'œil; tout indiquait chez lui la diathèse tuberculeuse ; son père lui fit apprendre à donner du cor, et bientôt le jeune homme revint à la santé, se développa, et il est encore aujourd'hui plein de vie.

M. Beauvallet n'a pas d'observations particulières pouvant servir à formuler une opinion catégorique sur la question. Cependant cet honorable professeur croit pouvoir affirmer que le théâtre ne saurait convenir à ceux dont la poitrine est faible et qui sont prédisposés à l'affection tuberculeuse. Il fonde cette assertion sur la fatigue que comporte la carrière du tragédien, non-seulement quant à l'organe vocal, mais aussi, et surtout, par rapport au système nerveux que les émotions de la scène ébranlent profondément. Dans le débit et l'action tragique, pour atteindre à l'expression voulue, il faut faire une dépense de forces dont une poitrine faible ne serait point capable.

Il y a dans cette manière d'envisager la question un point de vue très juste en soi, et qui n'est point contradictoire avec notre thèse.

« Je regarde, dit M. Ricourt, directeur de l'École lyrique de la rue de la Tour-d'Auvergne, la déclamation comme éminemment favorable au jeu des poumons.

« J'en ai de nombreux exemples, et parmi mes élèves et parmi les artistes. En ce moment, je pourrais présenter une jeune personne qui m'est arrivée pâle, chétive, avec une respiration courte, haletante, et qui, aujourd'hui, a le teint coloré, la constitution forte et robuste. Il a suffi de quelques mois de déclamation pour lui développer le thorax, lui donner une respiration puissante : c'est le temps nécessaire pour guérir tous ces *essoufflés* qui ne peuvent dire deux vers de suite sans s'arrêter quatre fois, et leur faire prononcer de longues tirades sans la moindre fatigue.

« La déclamation exerce une action des plus heureuses sur le système respiratoire ; tous les jours, je suis à même de le constater dans la pratique. Les organes respiratoires prennent des forces comme tous les autres organes, et leur état de santé réagit en bien sur toute l'économie. Je suis un exemple des sujets entretenus dans une santé enviable par l'exercice de la déclamation : j'ai aujourd'hui soixante-deux ans ; me les donnerait-on? Je dis, sans me fatiguer, une tirade de cinq cents vers, je vais de Paris à Versailles pour une promenade ordinaire, tandis que je vois tous les jours des jeunes gens qui prennent une voiture pour faire la plus petite course, ou qui sont essoufflés pour prononcer deux mots.

« Mais il faut savoir enseigner, c'est-à-dire apprendre à respirer ; malheureusement, c'est un art que, depuis quarante ans, l'on néglige et

qui semble inconnu à beaucoup de professeurs de déclamation. Aussi, qu'arrive-t-il? c'est que des élèves, pleins de santé, dépérissent à vue d'œil et risquent de succomber s'ils ne changent de profession ou de professeur... Tout récemment, j'ai vu mourir une belle jeune fille sous la méthode vicieuse d'un professeur que je ne puis citer publiquement. Un étranger, qui suivait les mêmes leçons, a dû renoncer au théâtre, tellement sa poitrine s'affaiblissait.

« L'essentiel, pour le tragédien, est de savoir respirer, c'est-à-dire de prendre un approvisionnement d'air suffisant et à propos, et c'est là surtout ce que j'enseigne à mes élèves. Mesdames Ristori et Salviani savent respirer; Rachel ne le savait pas : aussi était-elle brisée au sortir de la scène... Que de fois je lui ai dit : « Mais, ma pauvre enfant, vous vous tuez!... » Avec cela, Rachel forçait sa voix, c'est-à-dire qu'elle ajoutait à un premier défaut, au grand détriment de sa santé.

« Il ne suffit pas de forcer sa voix pour accentuer richement, c'est une erreur commune à nombre d'acteurs, et il faut penser avec Monvel que le public entend toujours assez, lorsqu'il entend. »

Dr V. BURQ.

(La suite prochainement.)

LE SONNET

Notre illustre symphoniste Hector Berlioz, entendant un jour raconter diversement ce qui s'était passé la veille à la Chambre, s'écriait : Écrivez donc l'histoire ! Et il accompagnait son exclamation d'un de ces gestes tragi-comiques qui lui étaient familiers.

En effet, il n'est pas facile d'écrire l'histoire, voire une histoire particulière ou même une simple monographie, celle du sonnet, par exemple. On ne s'entend pas sur l'origine de ce petit poème. Les populations ultramontaines s'en attribuèrent l'invention ; l'auteur de l'*Apollon italien* prétend que Pétrarque en est le père ; dans son art poétique, Jacques Pelletier déclare que le sonnet naquit au delà des Alpes; Joachim du Bellay l'affirme également, car il écrivait jadis dans une de ses belles odes :

Par moi les grâces divines
Ont fait sonner assez bien,
Sur les rives angevines
Le sonnet italien.

Sous la plume d'un auteur aussi instruit que du Bellay, cette assertion devrait être concluante : elle ne l'est pas. Thibaut VI, et non Thibaut VII, ainsi que l'avance Guillaume Colletet, Thibaut, comte de Champagne, devenu roi de Navarre en 1234 du chef de sa mère Blan-

che, nous a laissé, dans une de ses soixante-six chansons, le décasyllabe que voici :

Et maint sonnet, *et mainte recordie.*

Le sonnet existait donc avant Thibaut. Or, Thibaut, sorte de girouette politique tout à fait à la mode de notre temps, florissait un siècle avant Pétrarque. Et cependant, s'il est vrai que le moine allemand Raban Maur, né à Mayence en 776, ait donné les patrons de certains sonnets pédantesques, me voilà obligé de convenir que l'Allemagne nous a précédés dans ce genre de composition. Constatation désagréable. Oui, mais Rabanus Maurus, qui étudia d'abord à l'abbaye de Fulde, continua ses études à Saint-Martin-de-Tours, sous Alcuin, et il paraît constant, si l'on s'en rapporte à l'opinion du loyal Colletet, opinion appuyée sur des recherches sérieuses, que le sonnet prit naissance sous nos premiers rois. D'après cela, le sonnet serait de création française, et Maurus, qui prit les ordres en 814, l'année même où mourut Charlemagne, n'aurait fait qu'importer le sonnet dans son pays. Cette version me plaît, je m'y tiens, et je laisse à quelque archéologue le soin de défricher plus avant le terrain historique du passé remis en jachère par les événements, et tout couvert de ténèbres et de ruines.

Le sonnet, négligé, puis oublié en France, traversa les monts, illustra Pétrarque et nous revint. Le moyen âge et la Renaissance en abusèrent. L'Italie seule produisit, au seizième siècle, six cent soixante et un faiseurs de sonnets ; Crescimboni le constate. Se figure-t-on le nombre de rimes amoncelées par ces six cent soixante et un poètes, poétereaux et rimailleurs courant après la gloire, rêvant le triomphe et s'évanouissant au souffle de l'oubli ? Le sonnet tourna la tête à tout le monde ; il éblouit les sages et les fous, les artistes et les savants ; il s'introduisit dans les châteaux avec les trouvères ; il se glissa à la Cour avec les courtisans ; il monta sur la trône avec les rois. Surrey, dont Henri VIII fut le bourreau, et le brillant Spencer pillé par les révoltés de Tyrone ; sir Walter Raleigh, un des vainqueurs de l'Armada, et la reine-vierge (!) Élisabeth firent des sonnets ; la poétesse Gaspara Tempa, dont la sœur Cassandre publia les œuvres, en fit ; Paterno en fit ; Claudio Tolomei en fit ; des gens de lettres autrefois renommés, aujourd'hui inconnus : Caro, Pellegrini, Baldi luttèrent contre les difficultés du sonnet. En France, les sonnets fourmillèrent. Étienne de La Boëtie, qui, à l'âge de seize ans, avait traduit plusieurs ouvrages de Xénophon et de Plutarque, ne dédaigna pas de marcher sur les brisées de du Bellay et de Ronsard. Olivier

de Magny affola Henri II et sa Cour par ce dialogue entre le poète et Caron :

OLIVIER. — *Holà, Charon, Charon, nautonier infernal.*
CHARON. — *Quel est cet importun qui si pressé m'appelle?*
— C'est le cœur éploré d'un amoureux fidelle,
Lequel pour bien aimer n'eut jamais que du mal.

— Que cherches-tu de moy? — Le passage fatal.
— Quel est ton homicide? — O demande cruelle :
Amour m'a fait mourir. — Jamais dans ma nacelle
Nul sujet de l'amour je ne conduis à val.

— Et de grâce, Charon, conduy-moy dans ta barque.
— Cherche un autre nocher, car ny moy, ni la Parque
N'entreprenons jamais sur ce maistre des Dieux.

— J'irai donc malgré toy, car je porte dans l'âme
Tant de traits amoureux, tant de larmes aux yeux
Que je ferai le fleuve et la barque et la rame.

Ce style mièvre, affecté, précieux et faux, ces images forcées et prétentieuses étaient du goût du roi Henri ; ils charmaient le prince indolent et prodigue, dont le père, François Ier, personnifiait la bravoure, et dont le fils, Charles IX, personnifia le fanatisme et le meurtre.

Dès longtemps le pédantisme, qui glisse partout son museau hargneux et puant, avait fabriqué des sonnets doubles, rétrogrades, acrostiches, mésostiches, à queue, continus, serpentins, retournés, enchaînés, estrambots, septenaires, en losange, par répétition, en croix de Saint-André : c'était très joli. Ces puérilités ridicules, bonnes tout au plus pour des cuistres en goguette, correspondaient à l'ordre d'idées d'où sortirent les messes à neuf chœurs, les morceaux à soixante, à quatre-vingt-seize parties et les canons énigmatiques, exercices déplorables fort prisés par les imbéciles qui s'y livraient, et si justement décriés par Beethoven, qui voyait dans la musique autre chose que des billevesées privées de chant, de poésie, de goût et de sens. Casa, en Italie, et, en France, Maynard, qui trouvait la rime difficile, voulurent, l'un et l'autre, modifier les règles du sonnet et les rendre moins sévères ; à son tour, Antonio Tempo ajouta un ou deux vers au sonnet et l'appela : *Il sonnetto con ritornello.* Laudun d'Aigaliers, lui, inventa des demi-sonnets : grâce à lui, on eut des demi-sonnets comme on a des demi-glaces. En revanche, Jean de

A la Princesse Marie MESTCHERSKY

ASPIRATION

Sonnet de
Zacharie ASTRUC

Musique de
Louis LACOMBE

Animé

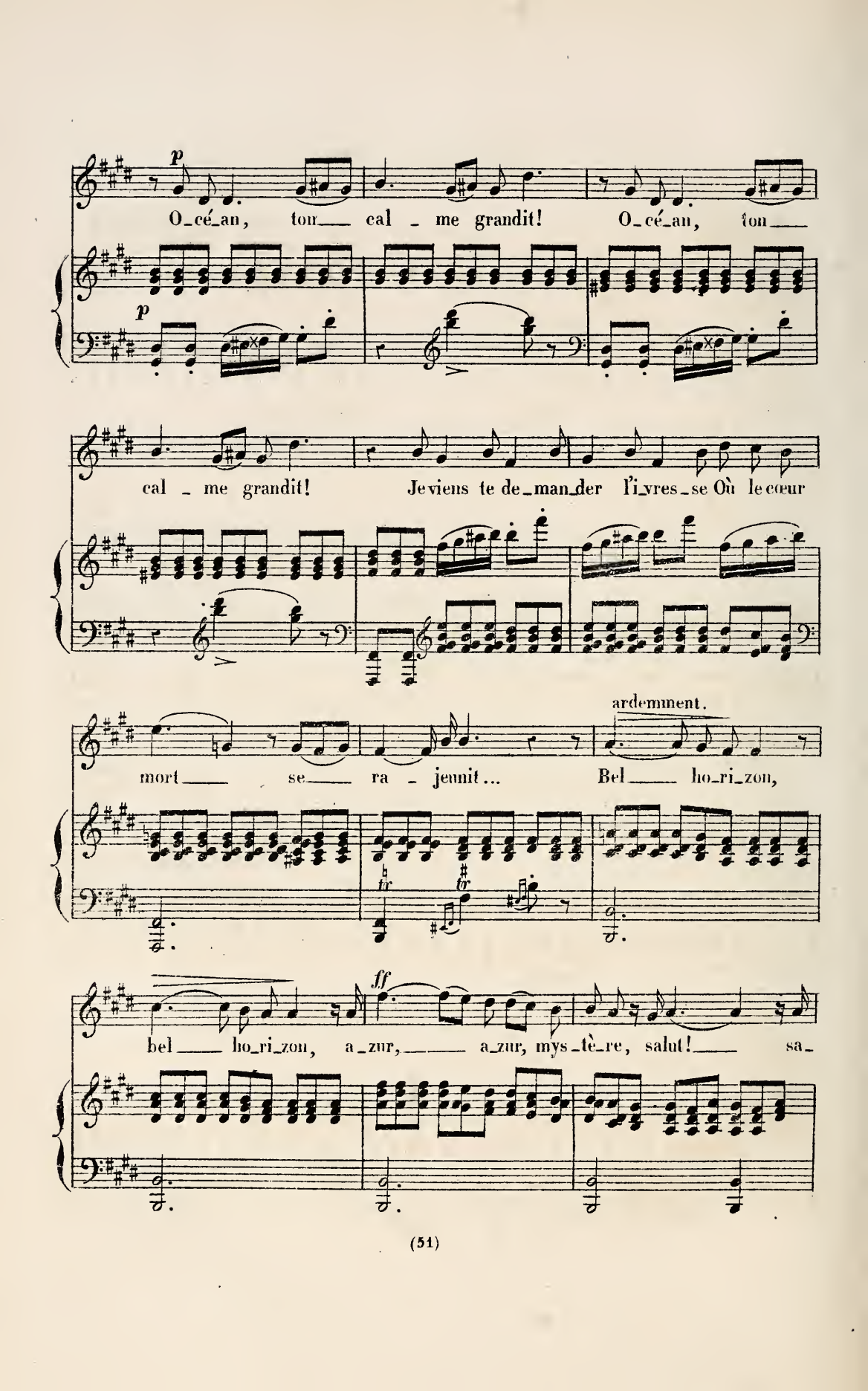
CHANT

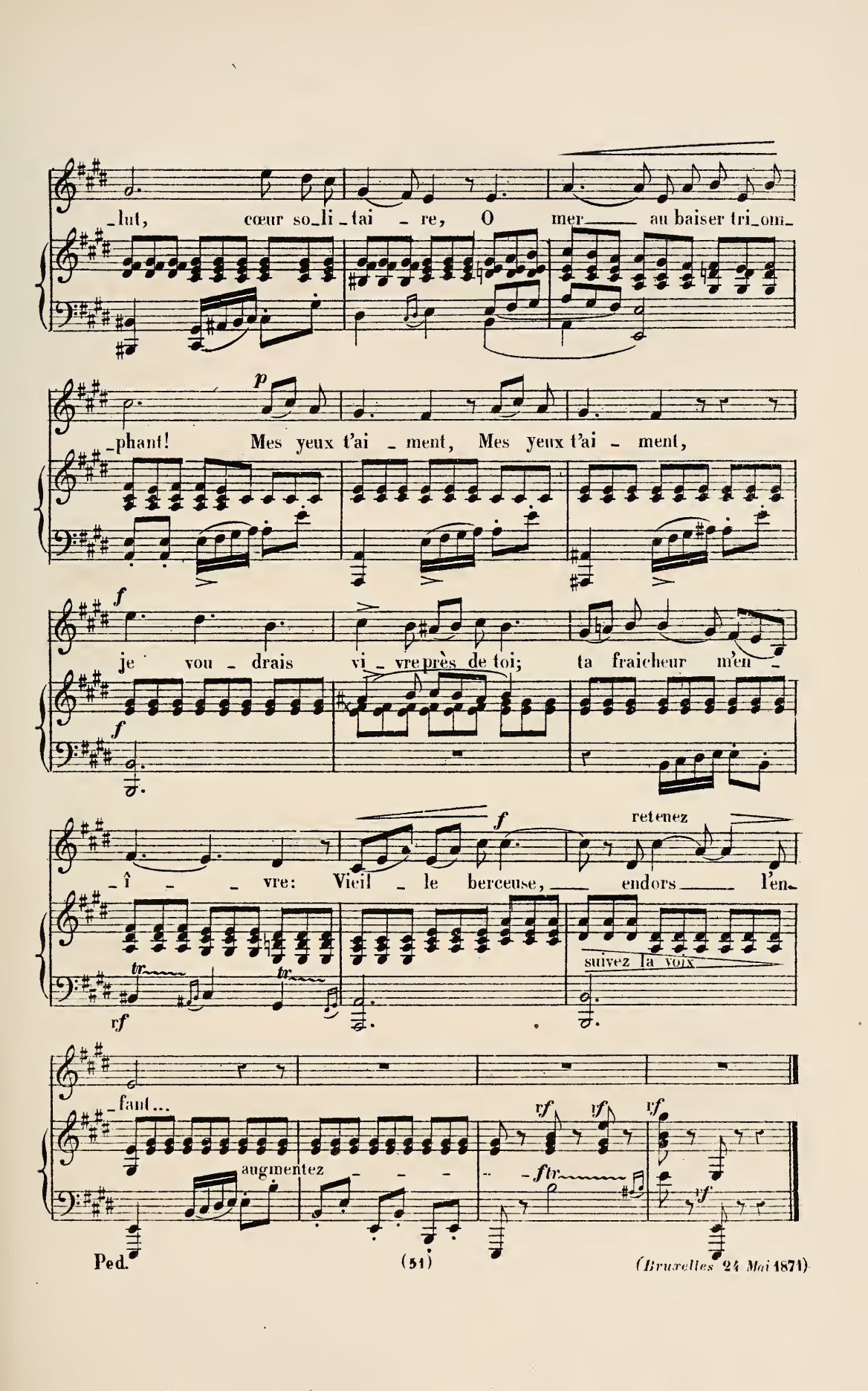
PIANO

f Le flot m'at_ti_re et me sourit, Me sourit comme une maî_tres_se Et sa voix, puissan_te ca_res_se, A mon o_reil le re_ten_tit. Par_tons vi_te, le temps pres_se...

pp

M.G.


p
O_cé_an, ton___ cal _ me grandit! O_cé_an, ton___
p
cal _ me grandit! Je viens te de_man_der l'i_vres_se Où le cœur
mort___ se___ ra _ jeunit... Bel___ ho_ri_zon,
ardemment.
tr
tr
bel___ ho_ri_zon, a_zur,___ a_zur, mys_tè_re, salut!___ sa_
ff



(Bruxelles 24 Mai 1871)

A Madame Marie de MONTENON

LA BERCEUSE DE LA MORT

Sonnet de
François BARRILLOT

Musique de
Louis LACOMBE

Très lentement, avec une profonde tristesse.

CHANT

PIANO

p

Mon en_fant s'est en_fui_e, Ce mon_de l'ennu_

_yait, Les larmes que j'es_sui_e El_le les es_su_

_yait. Mon Dieu, si je m'ennui_e, C'est qu'el_le

très soutenu.

f

dim.

sou_ri_ait, Cet_te part de ma vi_e, Lors_que mon œil ri_

f

dim.

f augmentez un peu.

_ait. Son ter _ tre funé _ rai _ re N'a pas de ci_né_

toujours *p*

accentuez le chant.

accentuez. dim.

_rai _ re, Pas mê _ me une humble fleur.

Ped.

Mais sa pe_ti _ te flam _ me Vit toujours dans mon â _ me, Sa

pp

tombe est dans mon cœur!

(Juin 1873)

A Madame J. BARIQUAND nee ALPHAND

UNE PAQUERETTE

Sonnet de
François BARRILLON

Musique de
Louis LACOMBE

Assez lent. (♪ = 108)

soutenu

PIANO.

p

Ped.

Ped.

p

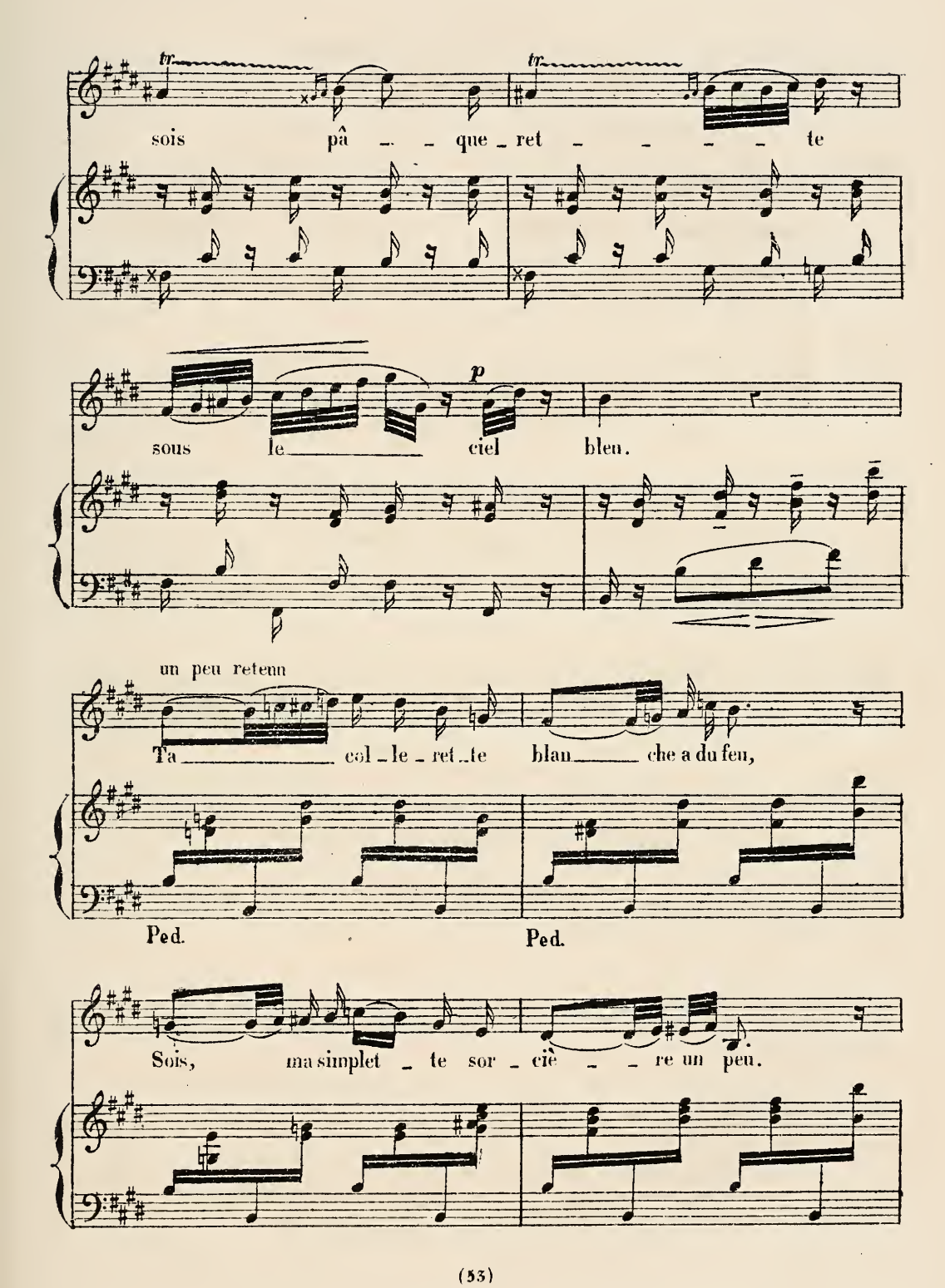
La voix de Dieu

Ped.

sonore

tr

me dit: Fleu - ret - - - - te


tr.
sois pâ - - que - ret - - - - te
p
sous le ciel bleu.
un peu retenu
Ta col - le - ret - te blan che a du feu,
Ped.
Ped.
Sois, ma simplet - te sor - cie - - re un peu.

reprenez le mouv.t

A qui te cueil - le A qui t'ef_feuil - le, Pas_

Ped. Ped.

sant d'un jour, Réponds, mi - gnon - ne, Ai - me et par

Ped.

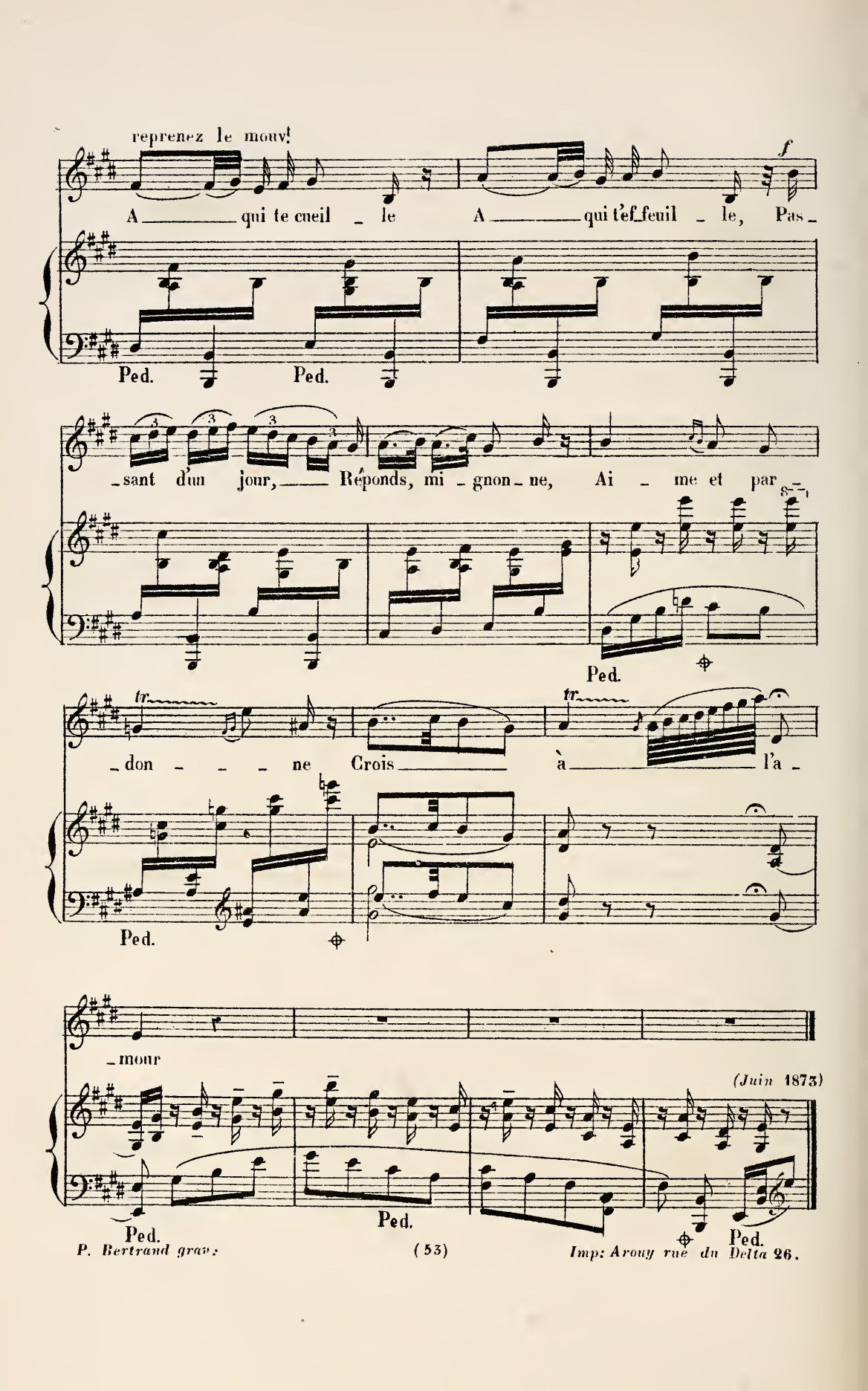
don - - - ne Crois à l'a

Ped.

_mour

(Juin 1873)

Ped. Ped. Ped.



Boissière de Monferrand s'avisa d'écrire des sonnets doubles, c'est-à-dire quatre quatrains sur deux fois huit rimes semblables, et quatre tercets également construits sur les mêmes rimes. C'était substituer la gymnastique à la poésie et préférer la difficulté à l'expression naïve de la pensée.

Ressuscité, en France, vers l'époque de François Ier et de Henri II, le sonnet ne tendit à rien moins qu'à remplacer rondeaux, ballades, lais, virelais, triolets, chants royaux, etc., ce qui fit jeter les hauts cris à Charles Fontaine, antagoniste de du Bellay. Encore assez en vogue au dix-septième siècle, le sonnet, au dix-huitième, tomba dans le discrédit. Voltaire, Jean-Jacques Rousseau eurent des préoccupations graves qui éloignèrent d'eux sans doute jusqu'à l'envie de ciseler quatorze vers pour y glisser une plainte élégiaque ou une pointe quelconque ; esprits vastes, ils démasquèrent les préjugés, ils traquèrent l'erreur, ils dénoncèrent les abus, ils soutinrent le droit, ils combattirent pour la liberté, ils flétrirent le mensonge, ils souffletèrent l'égoïsme sanguinaire, le bon plaisir et l'impudeur assis sur tous les trônes de la terre et s'y prélassant orgueilleusement; ils déchirèrent les voiles qui couvraient les plaies immondes du pouvoir ; ils mirent à nu ce cancer : la royauté ; ils évoquèrent et firent apparaître la vérité qui, chaste et rayonnante, le pied sur le globe, le front dans les cieux, laissa tomber de sages paroles de ses lèvres divines ; ils appelèrent tous les déshérités autour d'elle ; ils la montrèrent ; ils dirent aux peuples qui les écoutaient : voilà la reine future du monde ; suivez-la, servez-la, n'aimez qu'elle. Ces vastes esprits, poursuivant un but sublime, se souciaient médiocrement, je suppose, d'enfermer dans un cadre, d'ailleurs, mesquin, des idées qui l'eussent brisé.

Cependant, et malgré sa forme bizarre, étriquée, le sonnet tenta les meilleurs poètes. Dante coula sa pensée dans ce moule ; Shakespeare aussi ; Pétrarque y jeta la sienne ; Torquato Tasso, Ronsard, Remy Belleau, Pietro Metastasio, qui s'éteignit à Vienne cinq ans avant l'heure où devait éclater la Révolution française ; le naïf Uhland ; Gœthe, qui entendit de loin, avant de mourir, la réponse brutale mais concluante faite par les Parisiens aux ordonnances de Charles X ; tous ces auteurs, et mille autres également renommés, durent en partie leur célébrité au sonnet. Le sonnet justifie-t-il donc la vogue prodigieuse dont il a joui et la recrudescence d'enthousiasme qu'il provoque? Faut-il le considérer comme une merveille ? est-il, ainsi qu'on osa l'affirmer naguère, le plus grand effort de l'esprit humain ? J'en doute.

« La rime avec deux sons frappant huit fois l'oreille » manque de grâce ; les tercets boîtent ; avec des prétentions à la symétrie, l'ensemble

choque l'ouïe autant que la vue par son irrégularité ; la mélodieuse monotonie des quadruples rimes fait songer aux six rimes en *ore* — soit dit sans calembour — de certains vers adressés à Elvire par Lamartine, le rêveur à l'imagination amoureuse et catholique :

Oui, l'Anio murmure encore
Le doux nom de Cinthie aux rochers de Tibur,
Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure ;
Et Ferrare au siècle futur
Murmurera toujours celui d'Éléonore.
Heureuse la beauté que le poète adore!
Heureux le nom qu'il a chanté!
Toi qu'en secret son culte honore
Tu peux, tu peux mourir!...

J'ignore jusqu'à quel point Elvire dut se sentir heureuse de pouvoir mourir après avoir été chantée par Alphonse. Quoi qu'il en soit, je prise peu ce début : outre que la fatuité y domine l'amour, il me rappelle un des côtés désagréables du sonnet auquel je reviens en avouant que, si sa forme me déplaît, j'admire volontiers ce qu'elle contient parfois; l'étrangeté du flacon ne m'empêche point de goûter la liqueur ; j'oublie le vase aussitôt qu'il disparaît sous le tas charmant des fleurs.

O Tasso, ô Ronsard, ô Pétrarque, ô rayonnements faits hommes, ne m'en veuillez pas si, détournant mes regards de vous, je les fixe un moment sur un penseur longtemps perdu dans les brouillards du Nord! Ce penseur, Shakespeare, composa, comme vous, des sonnets. Vous dépasse-t-il, maîtres glorieux, ou se place-t-il seulement à votre hauteur? Le colosse britannique parle. Que dit-il? Écoutons :

« La satisfaction de la luxure, c'est l'épuisement de l'âme en prodigalité de honte : jusqu'à ce qu'elle soit satisfaite, la luxure est parjure, meurtrière, sanguinaire, infâme, sauvage, extrême, brutale, cruelle, déloyale.

« Aussitôt assouvie, aussitôt méprisée. Poursuivi hors de raison, à peine son désir est-il atteint qu'il est maudit hors de raison, comme une fatale amorce mise exprès pour rendre fou celui qui l'avale.

« Folle dans la poursuite, elle l'est aussi dans la possession : ayant eu, elle veut encore, extrême dans son exigence : béatitude, à l'épreuve ; après l'épreuve, vraie douleur ; d'abord, joyeux projet ; rêve ensuite !

« Le monde sait tout cela, et pourtant nul ne sait éviter le ciel qui mène les hommes à cet enfer. »

Veut-on savoir comment Shakespeare comprenait l'amour?

« L'amour, dit-il, est un fanal permanent qui regarde les tempêtes sans être ébranlé par elles ; c'est l'étoile brillant pour toute barque errante, dont la valeur est inconnue de celui même qui en consulte la hauteur.

« L'amour n'est pas le jouet du Temps, bien que les lèvres et les joues roses soient dans le cercle de sa faux recourbée ; l'amour ne change pas avec les heures et les semaines éphémères, mais il reste immuable jusqu'au jour du jugement. »

Quelle profondeur ! quelle superbe virilité de sentiment et d'expression ! Se figure-t-on ce qu'a dû souffrir celui qui comprenait l'amour ainsi ?

Les traits sublimes, encore rehaussés par l'éclat des images, abondent dans les sonnets du dramaturge anglais. Preuve :

« Les rides, que ta glace te montrera fidèlement, te feront souvenir des tombes béantes : le pas furtif de l'ombre sur le cadran te fera connaître la marche clandestine du Temps vers l'éternité (1). »

Eh bien ! Ronsard, Tasso, Pétrarque, ceci ne vaut-il pas une élégie érotique ?

Et toi, Gœthe, toi qui empruntas aux Anglais leur système dramatique et qui, à l'occasion, t'es inspiré de Shakespeare, ne demeures-tu pas au-dessous de ce modèle ? Va, lorsque je te compare à lui, lorsque je compare tes sonnets aux siens, je me dis que le vieux William est ton maître.

Depuis peu la manie, ou, si l'on veut, le goût du sonnet se réveille. L'excellent Théophile Gautier, Edmond Arnould qui, de son vivant, cacha son commerce avec la Muse, l'excentrique Baudelaire, mes amis François Barrillot et Zacharie Astruc, MM. Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Spinelli, Sylvestre, Sully Prudhomme, quelques autres encore en ont fait d'exquis. Moi-même, hélas ! j'ai cédé à l'entraînement général, j'en ai griffonné un certain nombre. Léon Kreutzer, ayant appris, je ne sais comment, que je me livrais à cette dangereuse passion, m'écrivit un matin : « Faites-vous toujours des sonnets ? » Je lui répondis en lui envoyant ce sonnet affreusement libertin :

Hélas ! mon cher ami, ciseler un sonnet
Est un travail ingrat, je vous le dis tout net.
Plutôt que d'en voir un revêtu de ma griffe,
J'aimerais mieux rouler le rocher de Sisyphe.

(1) Traduction de F.-V. Hugo.

J'aimerais mieux apprendre à jouer du cornet,
Devenir sénateur ou même baronnet,
Composer pour les sots un ouvrage apocryphe
Ou pâlir sans espoir sur un hiéroglyphe.

Je hais décidément ces deux affreux quatrains
Suivis de deux tercets qui cassèrent les reins
Au bataillon nombreux des Pétrarques en herbe.

C'est bien assez, vraiment! d'être un musicien,
C'est-à-dire un rêveur, un fou! — de n'être rien! —
Sans chercher à lier quatorze vers en gerbe.

On ne se demande plus guère à cette heure si les sonnets qu'on s'avise de produire sont orthodoxes ou hétérodoxes; le pauvre Gautier s'en plaignait amèrement. Casa, Maynard ont fait école : chacun traite quatrains et tercets comme il l'entend. Charles Nodier n'a recours qu'à deux rimes pour coucher, en 1828, quatorze vers bien venus sur l'album d'Émile Deschamps. Ce dernier, trop poli pour casser les vitres, trop conciliant pour ne pas chercher à mettre la paix entre les partis extrêmes, ménage adroitement les classiques et les romantiques; il ne se sert pas de rimes plates à l'intérieur du quatrain ; mais, pour le reste, il s'exécute.

Antoni, qu'un mal terrible avait frappé et qui sentit souvent sa raison osciller vaguement au contact de la Muse, Antoni Deschamps, frère d'Émile, consentit à passer sous ce niveau, la règle; mais ses rimes sont assez pauvres et il fait rimer sans vergogne amis avec ennemis dans un sonnet fort touchant qui commence ainsi :

Depuis longtemps, je suis entre deux ennemis ;
L'un s'appelle la Mort et l'autre la Folie ;
L'un m'a pris ma raison, l'autre prendra ma vie...

Pétrarque, à la vérité, avait fait rimer *viso* avec *viso*, ce qui était au moins hardi; mais une faute en excuse-t-elle une autre?

Au grand désespoir de Théophile Gautier, son ami et son maître, Baudelaire, qu'on accusait — à tort probablement — d'être un mangeur de haschich, saute à pieds joints dans l'hétérodoxie littéraire. Jugez-en :

LE REVENANT

Comme les anges à l'œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve

Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit ;

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent
Autour d'une fosse rampant.

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l'effroi!

Le fougueux Auguste Barbier, le piocheur Sainte-Beuve, Gautier, Joséphin Soulary, dont il faut admirer sans réserve les *Deux Cortéges*, M. Leconte de Lisle, dans les beaux vers intitulés : *Aux Morts*. Madame de Girardin (Delphine Gay), spirituelle et correcte. M. Théodore de Banville, qui m'a tout l'air d'avoir connu la lydienne Omphale, tant le portrait qu'il en trace est ressemblant, M. Amédée Pommier, qui joue avec le vers comme Auriol avec son cheval ou un faiseur de tours avec sa muscade, tous ces auteurs se soumettent courageusement aux exigences du sonnet. L'excellent, le sympathique Gérard de Nerval se range également parmi les soutiens, les défenseurs, les héros de l'orthodoxie et il prouve, par parenthèse, que la vraie poésie peut se mouvoir à l'aise sans rompre les liens invisibles qui l'attachent à la légalité. Le sonnet de sa composition, que je transcris ci-après, contient une idée religieuse, un point de vue philosophique, un sentiment profond exprimé d'une manière heureuse et dramatique, une appréciation où perce l'amour de la nature, de la vie, de l'esprit, le respect de soi-même et la crainte de faire souffrir l'âme, cachée en toute matière. Voici ce beau sonnet :

VERS DORÉS

Eh quoi! tout est sensible
PYTHAGORE

Homme, libre penseur, te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent ;

Respecte dans la bête un esprit agissant :
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose ;
Un mystère d'amour dans le métal repose ;
« Tout est sensible ! » et tout sur ton être est puissant

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie,
A la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie !

Souvent, dans l'être obscur, habite un dieu caché ;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

Il faut à certains génies l'étendue où se meut la création immense : il leur faut l'illimité, l'infini, Dieu même ; ils ne respirent à l'aise que dans les plaines azurées où roulent les astres. Tandis que l'astronome cherche et découvre quelque nouvelle planète, eux, ils franchissent les frontières célestes, ils s'élancent hors du monde visible, ils sondent l'incréé auquel ils confinent ; attentifs, ils écoutent la voix mystérieuse qui sort de l'inconnu, de l'impalpable, de l'incompréhensible ; ils assistent à ce spectacle : l'écroulement, la diffusion, la projection de la lumière éternelle d'où jaillissent les âmes, étincelles divines. Mais les âmes animent la simple fleur comme le chêne rugueux où circule à flots la séve ; elles animent l'infusoire comme le mastodonte, l'oiseau mouche comme l'aigle et le vautour, le grain de sable comme Saturne ou Jupiter ; partout le souffle impérissable de vie développe les innombrables formes qu'il habite un moment avant d'en revêtir d'autres, pour reprendre sa marche progressive vers celui qui est au moyen de transformations successives dues à la mort. Aussi sûrement confinées dans l'imperceptible que dans l'incommensurable, elles remplissent partout leurs fonctions sacrées, attirées qu'elles sont vers le foyer commun. De son côté, l'idéal contenu dans une œuvre peut s'y affirmer avec une égale force, que cette œuvre soit courte ou longue. Le sublime se révèle souvent dans un vers, dans un mot. Voilà comment il est possible d'expliquer que des hommes tels que Shakespeare et Dante aient sacrifié quelques-uns de leurs moments au sonnet. Victor Hugo, qui a besoin de tant d'espace pour déployer ses vastes ailes, ne les a enfermées qu'une fois dans les limites où Pétrarque s'est si fréquemment mis à la gêne. Il a eu raison.

Cependant le sonnet est-il réellement contraire aux suprêmes élans de la poésie ? Résiste-t-il aux aspirations hautes et sévères ? Sa structure permet-elle l'explosion de ces cris qui, partis du cœur, se répercutent

dans toutes les poitrines, retentissent dans tous les cerveaux et remuent jusqu'en leurs profondeurs les nations étonnées? Shakespeare, Gérard de Nerval viennent de répondre à ces questions ; Edmond Arnould, auquel j'emprunte la page suivante, y répond à son tour victorieusement :

Si j'invoque ton nom, Liberté, si je t'aime
De cet ardent amour plus puissant que la mort ;
Si vers toi je m'élance avec un fier transport,
Sûr que nous affranchir est notre fin suprême,

Ce n'est pas que pour nous ta main robuste sème
Des bonheurs sans combat et des gains sans efforts;
C'est que seule tu fais de l'homme un être fort,
Plus grand que la fortune et maître de lui-même.

L'esclave insoucieux peut traîner à loisir
Ses jours vils et souillés de plaisir en plaisir :
Nul ne lui défendra ce qui flétrit son âme ;

Toi, tu veux un cœur noble, impossible à ployer,
Que la lutte grandit, que le devoir enflamme,
Et si tes biens sont doux, c'est qu'il faut les payer.

Tel qu'il est, ce sonnet me plaît, et je l'aime parce qu'il fait vibrer en moi les nobles instincts, les fiers enthousiasmes, les passions généreuses.

Et ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure?...

Certes, mon brave Alceste, je le vois. Par malheur, le sonnet, trop souvent émasculé par les écrivains mièvres, emphatiques et stériles, se prête merveilleusement aux rêvasseries sans but de la gente trotte-menu littéraire et des beaux esprits qui, n'ayant rien à tirer de leur précieuse personne, tiennent pourtant à parler, à écrire, à chanter. Ces gens-là ouvrent la bouche, et il ne sort que du vent de leurs lèvres ; ils prennent une plume, et les becs de fer tracent des phrases sans couleur, sans saveur, sans signification. Ils façonnent, ils façonnent, ils façonnent... quoi ? Nous allons le savoir : voilà qu'il sort de leurs mains une robe de poupée. Mais la poupée, où est-elle? On ne la trouve nulle part. Hélas! elle n'existe même pas et ils ont travaillé en pure perte; ils ont vainement tiré le fil et l'aiguille. J'estime beaucoup la beauté, la pureté de la

forme; toutefois, la forme, en matière d'art, me laisse singulièrement indifférent lorsqu'elle ne m'offre que la combinaison matérielle des éléments divers dont l'artiste dispose. O belle fille, si tu restes muette, si tu te contentes de me présenter ton corps blanc et rose, bientôt je ne t'admirerai plus, je détournerai les yeux peut-être et je dédaignerai tes charmes. Que me disent-ils, ces charmes? — Volupté. Est-ce tout? — Oui. — Ce n'est pas assez. Ecoute : Les attraits sans l'intelligence, le vêtement sans la personne, la monture sans le diamant, la coupe sans le vin ne me semblent pas autrement précieux. Les grandes langues de l'humanité : la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique n'auront jamais le droit ni le pouvoir de réclamer l'attention pour la fixer sur un meuble vide, sur une porte fermée, sur une gravure de mode, sur des colifichets, ou des chiffons, ou des ornements futiles, ou des mots alignés comme les militaires à la parade. J'adresserais volontiers la recommandation suivante à ceux qui passent leurs temps à limer des phrases creuses, à arrondir des périodes éblouissantes, à caresser le néant :

Poètes, ce n'est pas l'heure des rimes vaines,
Des languissants refrains, des inutiles vers.
Les riens harmonieux sont des choses malsaines,
Alors que sous le joug se courbe l'univers.

Au Nord, au Sud, partout s'entend un bruit de chaînes;
Des cris de désespoir s'élèvent dans les airs;
Le sang des nations rougit toutes les plaines :
Il engraisse le sol, il empourpre les mers.

Maîtres, si vous savez d'énergiques paroles
Pour flétrir les tyrans, ces menteuses idoles,
Et pour les écraser d'un immense courroux,

Parlez, parlez toujours! Chantez, chantez encore!
Mais si vous n'ajustez qu'un mot au mot sonore
Et si vous n'avez rien à dire, taisez-vous!

Parmi les célébrités qui, au dix-neuvième siècle, ont tenté de remettre le sonnet en honneur, il en est plusieurs que je n'ai pas citées. On connaît Guttinguer, à qui Victor Hugo dédia une ode; Musset, qui rima à la façon de La Fontaine je veux dire chichement; Louis Bouilhet, qui se plaisait à chanter les vers du tombeau en attendant que ceux-ci le

dévorassent; Edmond Roche, mort prématurément ; Coran, qui n'est pas aussi sévère que son nom ; Arsène Houssaye, le poète millionnaire ; le sceptique et mordant Augier; le délicat Félix Arvers ; Autran, un amant de la nature, dont les rimes sentent bon ; l'aimable auteur de : *Pages intimes,* Eugène Manuel, Charles Grandmougin, François Coppée, qui, aspirant à s'élever au rang de parnassien, y réussit sans doute en construisant cette fin de sonnet : « O femme ! » s'écrie-t-il,

Si tu t'offres ainsi, lubrique, à ces vainqueurs,
C'est qu'ils ont, comme toi, versé le sang des cœurs,
C'est que ta lèvre rouge est pareille à des traces
Sanglantes sur l'épée aux sinistres éclairs,
Et que, mieux qu'un miroir, dans l'acier des cuirasses,
Tu te plais à mirer tes yeux cruels et clairs.

Il y a encore M. le comte de Gramont, vanté par Théophile Gautier, et enfin (? ? ?) M. Louis Veuillot, qui dit, se parlant à lui-même :

Je doute, quand je m'examine,
Si je suis un blessé géant,
Ou bien le drôle fainéant
Qui gratte au soleil sa vermine.

Ah ! monsieur Veuillot, on peut avoir de l'esprit et du talent sans être un géant ou un drôle !

LOUIS L'ACOMBE.

(La suite prochainement.)

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

PALMARÈS POUR L'ANNÉE 1874

A distribution des prix de l'École de musique religieuse, dirigée par M. Gustave Lefèvre, a eu lieu, le lundi 27 juillet, sous la présidence de monseigneur de Marguerye, ancien évêque d'Autun, et du délégué du ministre de l'Instruction publique et des Cultes.

Après une allocution du Directeur et un chaleureux discours de M. l'abbé Gilbert, aumônier de l'École, on a procédé à la distribution des prix.

Voici les noms des lauréats :

Solfége. 3e division. Prix *ex æquo* : Baichère, Gougelet ; accessit : Ferlus. — 2e division. Prix *ex æquo :* Létang, Meyer; 1er accessit : Boncourt, Héutin ; 2e accessit : Martin, Linglin. — 1re division : Prix : Baille ; accessit : Bellenot.

Harmonie pratique. Mention : Bellenot.

Harmonie écrite. Prix : Bockler; 2e prix *ex æquo* : Hétuin, Munier. 1er accessit : Guignard ; 2e accessit : Létang. — 2e division. Mention : Ellminger, Linglin.

Fugue. 1er prix : Boidin ; 2e prix : Dieudonné.

Contre-Point. Mention : Bocker ; Létang.

Composition musicale. Mention : Bockler.

Piano. 3e division. Prix : Bettinger ; accessit : Guthmann ; mention : Ferlus. — 2e division. 1er prix *ex æquo :* Meyer, Bellenot ; 2e prix : Boncourt; 1er accessit : Gougelet, Dunster ; 2e accessit : Munier, Martin. — 1re division. 2e prix : Baille ; accessit : Guignard; mention : Lenormand.

Plain-Chant. Prix du Ministre de l'Instruction publique : G. Boidin ; 2e prix : Létang ; 1er accessit : Guignard.

Orgue. 2e division. Prix *ex æquo :* Martin et Bellenot ; 2e prix : Lenormand ; 1er accessit : Meyer, Munier ; 2e accessit : Boncourt. — 1re division. 1er prix du Ministre : Dieudonné ; 2e Prix : Baille ; mention : Guignard.

Prix d'honneur : Munier. — *Rappel du prix d'honneur de* 1872 : Hétuin.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

DISTRIBUTION DES PRIX

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE — ANNÉE 1873-74

ARDI 4 août, a eu lieu la distribution des prix du Conservatoire national de musique et de déclamation, à la suite des concours de l'année scolaire 1873-1874.

A cette occasion, M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts a prononcé un discours, dont nous extrayons quelques passages :

Après avoir payé un juste tribut de regrets à la mémoire de M. Beauvallet, l'éminent professeur, et à la retraite de M. Herz, M. le Ministre continue :

« Et puis sur cette riche et féconde terre de France, où les moissons se succèdent sans jamais s'épuiser, ne voyons-nous pas se succéder aussi les talents qui l'honorent et maintiennent toujours sa gloire au même niveau? Vous n'oublierez, assurément, ni M. Beauvallet ni M. Herz, noms aimés et respectés, mais vous entourerez du même respect et des mêmes sympathies ceux de madame Massart et de M. Ismaël, qui sont, je ne dirai pas leurs remplaçants, mais leurs continuateurs.

« Tout se prépare, Messieurs, pour vous offrir sur la plus vaste scène de l'Europe un but digne de vos courageux efforts. Quels que soient les embarras de l'heure présente et l'exiguité de nos ressources, l'Assemblée nationale n'a pas hésité néanmoins, et grâce à ses généreux sacrifices, grâce à l'infatigable activité d'un architecte éminent et de l'armée d'artistes et d'ouvriers à laquelle il a l'honneur de commander, nous verrons bientôt, à la fin de la présente année, je l'espère, l'achèvement de cette œuvre colossale dont nous pourrons dire qu'elle est sans rivale dans le monde, et qu'aucune autre ne peut lui être comparée.

« Je le répète, messieurs, j'espère qu'au début de l'année 1875, nous pourrons inaugurer le nouvel Opéra ; l'inaugurer comme il convient à la France, c'est-à-dire avec des chefs-d'œuvre nationaux, avec les chefs-d'œuvre de cette grande école française dont nous sommes justement fiers.

« Travaillez donc, jeunes élèves, travaillez avec ardeur et persévérance, l'avenir vous appartient à ce prix. Ne vous laissez pas arrêter par la pensée décourageante que vos labeurs pourraient rester sans récompenses, vos travaux sans résultats, votre mérite sans emploi. Pour remplir cette salle immense de l'Opéra, ne faudra-t-il pas plus de musiciens à l'orchestre, plus de voix dans les masses chorales, un plus grand nombre de chanteurs et de can-

tatrices ? Vous le voyez, il n'est pas à craindre que la place manque aux vrais talents..... »

Et plus loin :

« Étudiez les maîtres qui écrivent le mieux pour la voix ; écartez, au contraire, ceux qui la fatiguent et la brisent, en lui imposant des tours de force que n'exécuterait pas l'archet le plus expérimenté. N'entrez pas trop dans les classes d'opéra comique ou d'opéra ; apprenez d'abord à chanter avant d'apprendre des rôles, et défiez-vous des promesses trompeuses de ceux qui prétendent posséder le secret de faire de vous du jour au lendemain des artistes.

. . . . . .

« Parmi les améliorations dont je vous parlais tout à l'heure, il convient de signaler l'organisation d'une classe d'orchestre et le rétablissement des exercices publics. Je ne saurais trop en remercier votre digne chef.

. . . . . .

« Soyons donc, nous en avons le droit, fiers de nos succès, fiers de nos artistes, fiers de nos gloires nationales; mais soyons justes aussi, et dans cette revue des maîtres et de leurs chefs-d'œuvre, n'oublions pas nos voisins; n'oublions pas l'accueil si enthousiaste et si mérité qui a été fait à l'auteur de *Rigoletto*, du *Trovatore* et d'*Aïda*. Cette grande page du *Requiem* de Manzoni, toute pleine de douleur et de foi, aurait mérité mieux qu'un théâtre, mais Paris manque d'une salle de Concert, et il a fallu, par exception, autoriser l'Opéra-Comique à offrir son hospitalité au chef-d'œuvre du maître italien. J'ai dit par exception, messieurs, car l'Opéra-Comique, avant tout, se doit exclusivement au genre si national des Grétry, des Hérold, des Boïeldieu, des Halévy, pour citer seulement ceux qui ne sont plus et ne pas embarrasser les vivants. »

Enfin, et après une courte biographie de M. Deldevez :

« Aujourd'hui, après plus de trente ans de labeur, il occupe le fauteuil de son ancien maître (M. Habeneck); il dirige la classe d'orchestre du Conservatoire, et, comme Habeneck encore, il tient en sa main le redoutable bâton qui suspend ou qui entraîne l'orchestre sans rival de la Société des Concerts.

« C'est en lui, messieurs, en lui dont la vie doit vous servir d'exemple et calmer vos jeunes impatiences, c'est en M. Deldevez que je suis heureux de récompenser le compositeur, le professeur, le chef d'orchestre enfin, en attachant sur sa poitrine la croix de la Légion d'honneur. »

FAITS DIVERS

M. Adolphe Jullien a publié dernièrement dans sa revue musicale du *Français*, une lettre familière de M. Membrée, où l'auteur de *l'Esclave* raconte ses espérances et ses déboires pendant vingt-trois ans. Cette odyssée bizarre d'un homme et d'une œuvre mérite d'être connue. Elle enseignera, mieux

que de longs discours, quels obstacles insurmontables se dressent, à l'entrée de la carrière, devant les jeunes compositeurs, — eussent-ils, comme celui-ci, passé la cinquantaine; — comment les directeurs, avec l'idée bien arrêtée de ne jamais les jouer, les leurrent de vaines promesses, leur imposent les corrections les plus saugrenues, et trompent leur impatience en leur faisant recommencer sans fin leur travail. Voici la première partie de cette lettre *in extenso :*

« *L'Esclave* était d'abord une tragédie en cinq actes que Foussier avait présentée au Théâtre-Français et qui avait été reçue *à corrections.* — Got, qui me connaissait depuis un ou deux ans, proposa à Foussier de quitter le Théâtre-Français et de faire un grand opéra avec sa pièce; il y consentit. — Je commençai *l'Esclave* le 2 *décembre* 1851!... La date est assez singulière pour que je me la rappelle. — Il fut terminé en 1852. — Got et moi nous allâmes trouver Roqueplan, qui entendit la chose. — Il fit venir Got seul et lui proposa telle somme qu'il voudrait pour la pièce *sans le musicien,* Got refusa. « Ah! que vous êtes enfant! » lui dit-il. — Il me fit venir seul ensuite et me pria de passer chez Scribe, qui devait arranger la pièce. — Scribe refusa d'entrer troisième dans une collaboration, alléguant qu'on lui reprochait d'accaparer les pièces des auteurs nouveaux et de se les approprier; que, si je le voulais, on pourrait choisir les meilleurs morceaux de la partition et qu'il me bâtirait dessus un scénario en trois actes. « Il me semble difficile... — Pas difficile du tout. Je l'ai fait vingt fois! — Vous vous méprenez sur le sens de ma phrase... Il me semble difficile de planter là mes collabo... — Ah! que vous êtes jeune! — Le pendant de « Que vous êtes enfant! » de Roqueplan. — Affaire manquée.

« Crosnier devient directeur de l'Opéra. Je vais le trouver, et ce brave homme me dit : « Je n'ose pas... cinq actes, c'est trop gros... faites-moi un acte; s'il réussit, je jouerai *l'Esclave* après. » Je fis *François Villon,* mais quand on le joua, Crosnier n'était déjà plus directeur, c'était Royer. L'acte réussit, mais Crosnier n'était plus là pour tenir sa promesse et Royer n'avait rien promis. — Affaire manquée. — M. Perrin devint directeur. Got le connaissait un peu, je me fis recommander à lui par Gérôme, pour lequel il a une grande estime. — Je lui fais entendre mon ouvrage, qui lui convient. — « Je trouve la chose bonne, me dit-il. — Eh bien, me jouerez-vous? — Non-seulement je *veux,* mais je *dois* vous jouer, car vous êtes un des rares compositeurs de ce temps-ci qui *fassiez* ASSEZ GRAND pour l'Opéra. Seulement, comme il ne faut pas que ni vous ni moi donnions un coup d'épée dans l'eau, laissez-moi juge du moment où il sera bon de lancer l'ouvrage, et je vous donne ma parole que je vous jouerai. » En ce moment-là il était question de *l'Africaine.* Meyerbeer voulait qu'on jouât un compositeur français avant lui pour qu'il ne fût pas éternellement répété qu'on livrait exclusivement la grande scène française aux étrangers. — Je recommence mes visites à Perrin, mon ouvrage était tout prêt, j'espère que je vais passer.

« On joue *Roland...* Affaire manquée.

« Je vais retrouver Perrin. Je lui fais de doux reproches; je lui rappelle sa parole donnée : « Oh! c'était une parole *momentanée,* me répond-il, et d'ailleurs je trouve l'ouvrage trop long en cinq actes; j'en ai parlé à Got qui va le mettre en trois actes. » En effet, Got le remet en trois actes; je remanie ma

partition entièrement. Six mois de travail! Nous la rapportons à Perrin qui nous dit : « Ah! comme c'est écourté!... l'action ne se comprend plus!... Les deux amoureux s'aiment sans se le chanter (ce qui ne s'est jamais vu!). Enfin la pièce n'existe plus. — Mais c'est vous qui avez indiqué les coupures, lui dit Got. — Oui, c'est vrai, mais je ne savais pas que ça donnerait ce résultat tronqué; je vais voir Barbier et lui demander de voir s'il peut arranger cela. » — Barbier refait la pièce et ce qu'il y a de bon, c'est qu'il la refait presque comme elle était : cinq actes, la même coupe de morceaux, et, sauf deux ou trois scènes très bonnes qu'il y a introduites, c'est la même pièce. — Je *re-re*commence ma partition; six mois de travail au moins. Perrin me soumet de nouveau à de telles attentes que sur ces entrefaites, Martinet est nommé directeur du Théâtre-Lyrique. Je lui offre *l'Esclave,* il accepte! — Enfin! me voilà en répétition !... — La guerre éclate, Paris bloqué..... »

M. Jullien résume ainsi la seconde partie de la lettre de M. Membrée :

Après la guerre, la Commune. Au mois de mai 1871, le théâtre est incendié. M. Membrée croit avoir perdu sa chère partition, dont il n'a pas de double, dont il ne se rappelle pas une note; il a le bonheur miraculeux de la retrouver saine et sauve dans une chambre des combles que le feu avait épargnée. Il s'empresse de porter son opéra à M. Halanzier, il lui joue sa partition; celui-ci déclare hautement qu'il ne connaît que deux opéras aussi dramatiques, *la Juive* et *les Huguenots*, mais il se montre plus réservé sur la musique et va pour évincer le compositeur. M. Vaucorbeil, commis saire du gouvernement près les théâtres subventionnés, vient alors à la rescousse de M. Membrée qui est un de ses meilleurs amis, et demande à M. Halanzier d'accorder désormais aux compositeurs, — et à M. Membrée tout le premier, — des auditions de leurs œuvres, non plus au piano, mais avec solistes, chœurs et orchestre. Il ne s'agissait pour le directeur que de payer les frais de copie : M. Halanzier ne pouvait refuser ce léger sacrifice à l'administration. L'audition projetée eut lieu avec le concours obligeant des principaux artistes, — Faure et mademoiselle Bloch avaient seuls refusé leur aide au musicien, — et cet essai parut dissiper en partie les hésitations du directeur qui fit entrevoir au compositeur que son opéra pourrait bien être joué quelque jour. Pour le moment, il ne s'occupait que de la *Jeanne Darc* de M. Mermet.

Survint l'incendie de l'Opéra qui ruina les espérances de ce dernier. Il était impossible, d'une part, de combiner sur la scène de Ventadour les magnifiques décorations qui devaient assurer le succès de *Jeanne Darc;* d'autre part, M. Halanzier ne pouvait laisser passer une année entière sans jouer un nouvel ouvrage pour satisfaire quelque peu l'impatience du public. Il décida donc de monter *l'Esclave,* après avoir obtenu du ministre la permission de prélever tous les frais sur la somme votée par l'Assemblée pour reconstituer le matériel incendié. Cette opération était un coup de maître de la part du directeur, qui paraissait ainsi risquer une partie importante et protéger un compositeur recommandable, sans dépenser un sou. C'est l'État qui paie, comme au bon temps où l'Opéra était en régie, et non pas aux risques et périls du directeur.

— Voici le tableau des subventions des Théâtres et des Conservatoires de musique votées par l'Assemblée nationale pour l'année 1875 :

Grand Opéra, 800,000 francs ; Caisse des retraites de l'Opéra, 20,000 fr. ; Théâtre-Français, 240,000 fr. ; Opéra-Comique, 140,000 fr. ; Théâtre-Lyrique, 100,000 fr. ; Odéon, 60,000 fr. ; Conservatoire et succursales de province, 220,000 fr. ; nouvelle subvention au Conservatoire de Dijon, 4,000 fr. ; divers, 20,000 francs.

— M. Delle-Sedie a quitté Paris pour se rendre en Italie. Avant son départ, il a corrigé les dernières épreuves de l'important ouvrage qu'il publiera au mois de septembre, sous le titre : L'ART LYRIQUE, *traité complet de chant et de déclamation lyrique.*

— A Londres, pendant les quelques mois qui constituent toute la saison musicale anglaise, le théâtre de Covent-Garden, dirigé par M. Gye, a donné quatre-vingt-deux représentations du 31 mars au 18 juillet, et, pendant ces seize semaines d'exercice, trente et un opéras ont été successivement interprétés.

En voici l'énumération complète :

Traviata, Crispino, Figlia del regimento, Africana, Barbiere, Favorita, Guglielmo Tell, Ugonotti, Lucia, Sonnambula, Ballo, Trovatore, Flauto, Fausto, Puritani, Guarany, Rigoletto, Dinorah, Amleto, Don Juan, Franco-Arcère, Catarina (les Diamants), Ernani, Norma, Lucrezia, Linda, Roberto il Diavolo, Marta, la Stella del Nord, Mignon et *Luisa Miller* (Les deux derniers ouvrages, nouveaux à Covent-Garden).

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Les *Huguenots* ont été repris le 12 pour la rentrée de M. Léon Achard et de mademoiselle Belval.

— Sous peu de jours, on donnera *Robert le Diable*, pour les débuts de M. Vergnet. Mademoiselle Mauduit reprend le rôle d'Alice. Elle sera remplacée dans l'*Esclave* par mademoiselle Fouquet.

— Le jeune baryton Manoury, qui a obtenu *ex æquo*, avec le ténor Vergnet, le premier prix de chant et le premier prix d'opéra au dernier concours du Conservatoire, vient d'être engagé par M. Halanzier. Nous avons déjà annoncé, dans un de nos précédents numéros, l'engagement de M. Vergnet.

— L'engagement de M. Lassalle, qui expire à la fin de l'année, est aussi renouvelé avec de belles conditions.

Opéra-Comique. — Un ouvrage en un acte, intitulé : *Beppo*, vient d'être lu aux artistes Les paroles sont de M. Louis Gallet, la musique de

M. J. Comte, prix de Rome. Les rôles sont distribués à mesdemoiselles Frank, Lina Bell, MM. Charelli et Neveu.

Châtelet (Opéra populaire). — Voici la distribution complète du *Paria :*

Maya,	Mmes	Fursch-Madier
Malika,		Champion
Sita,		Filiati
Saphi (ténor),	MM.	Prunet
François Xavier (basse),		Petit
Grand brahme (basse),		Brion d'Orgeval

Tous les rôles sont déjà doublés pour assurer la continuité des représentations.

— L'Opéra populaire donnera, cet hiver, des Concerts, sous la direction de notre collaborateur et ami M. Arthur Pougin.

Variétés. — La *Vie parisienne* a servi de pièce de réouverture, avec une débutante, mademoiselle Julia Georges, dans le rôle de Métella. Les nouvelles théâtrales de la presse parisienne s'accordent avec une touchante unanimité à lui donner beaucoup de talent.

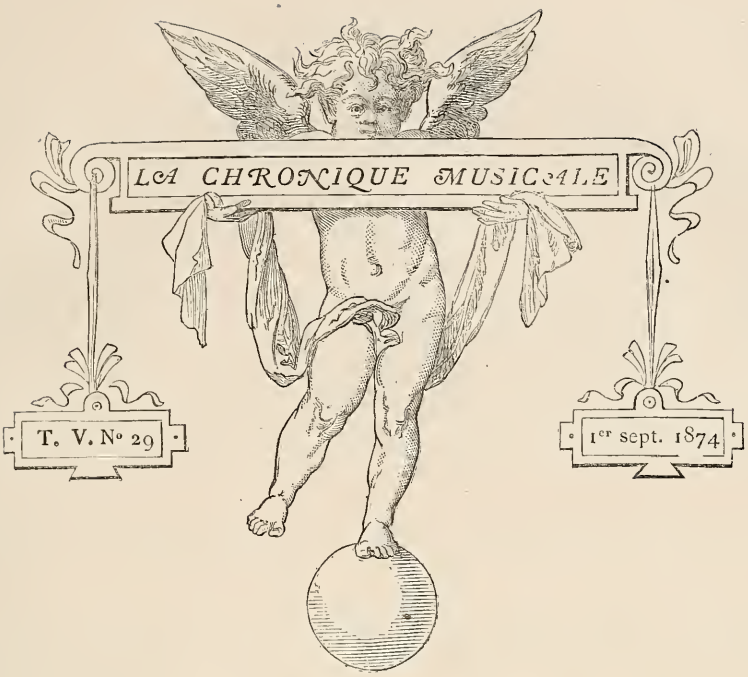
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



VOLTAIRE LIBRETTISTE

(1732-1769)

OLTAIRE, qui, — d'une main plus ou moins heureuse, — voulut toucher à tous les sujets, depuis la théologie jusqu'aux petits vers, en passant par la philosophie, la linguistique, l'histoire, le poème épique et le théâtre, ne pouvait oublier l'opéra ou la tragédie lyrique, comme on l'appelait, avec juste raison, au siècle dernier. Si ce fut par un goût bien marqué pour ce genre illustré par Quinault, ou par jalousie des lauriers que Roy, Cahusac, l'abbé Pellegrin et autres, ses contemporains, recueillaient sous ses yeux, il n'est pas difficile de choisir l'explication vraie, la seule réelle de cette entreprise de Voltaire sur un terrain où il devait trébucher dès les premiers pas et enfin échouer complétement ; — nous verrons bientôt pourquoi.

Déjà, deux ans avant sa première tentative de *libretto* d'opéra,—dans sa préface d'*Œdipe*, — il traçait ainsi la théorie qu'il s'était faite du genre difficile qu'il allait aborder, envers et contre Apollon ;

« L'Opéra — dit-il — est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* et dans *Rodogune*. »

Après un tel tableau et un pareil aveu des difficultés, des conditions et des bizarreries du genre lyrique, il y a lieu de s'étonner que Voltaire se soit lancé dans une entreprise, pour laquelle évidemment il ne se sentait pas un goût déterminé ou au moins une sympathie suffisante. « Qu'allait-il faire dans cette maudite galère ? » eût dit Molière, en voyant Voltaire s'embarquer dans une aventure où lui-même se déclara insuffisant, en s'adjoignant le grand Corneille d'abord, puis d'autres poètes.

« Les vers bons à mettre en chant, » comme disait Boileau (qui avait échoué dans un essai lyrique et que La Fontaine n'avait pas impunément affronté), ces vers, coupés pour les exigences de la musique, devaient aussi être une pierre d'achoppement pour l'auteur de *la Henriade*, et il resta longtemps meurtri d'une première chute « accompagnée de plusieurs autres, » traînant jusqu'au tombeau la longue chaîne de ses illusions et de ses espérances cruellement trompées.

I

SAMSON (1732)

Ce fut entre ses deux tragédies d'*Eriphyle* (7 mars 1732) et de *Zaïre* (septembre de la même année), représentées avec des fortunes diverses, que Voltaire produisit le libretto de *Samson*, opéra en cinq actes. « Excusez du peu ! » eût dit Rossini, qui avait eu à lutter contre les rimes rebelles du *Guillaume Tell*, de M. de Jouy, lequel n'eut guère de commun avec l'auteur de la *Henriade* qu'un goût malheureux pour le genre lyrique.

Samson était composé dès 1731. Voltaire, dans sa lettre à Thieriot (du 1er décembre de cette année), cite un menuet de huit vers qui devait s'y trouver. Ce ne fut qu'en 1746 que ce libretto parut au jour; l'avertissement placé en tête de ce *poème* s'exprime ainsi :

« Cet opéra qu'on donne au public, avait été mis en musique, il y a quelques années, par un homme reconnu pour un des plus habiles musiciens de l'Europe. Des intrigues, qui s'opposent quelquefois au progrès des arts comme à toutes les autres entreprises, privèrent Paris de cette musique. »

L'accent de vanité qui domine dans ces quelques lignes vaut la peine d'être noté et relevé; en résumé, si l'on avait attendu la représentation de *Samson* pour faire progresser le genre lyrique, on se fût exposé à une assez dure déconvenue.

Le même avertissement reparut, avec des variantes, dans l'édition de 1752.

« M. Rameau — y lit-on — le plus grand musicien de France, mit cet opéra en musique vers l'an 1732. On était prêt de le jouer, lorsque la même cabale qui depuis fit suspendre les représentations de *Mahomet ou le fanatisme*, empêcha qu'on ne représentât l'opéra de *Samson*.

« Le musicien employa depuis presque tous les airs de *Samson* dans d'autres compositions lyriques, que l'envie n'a pas pu supprimer.

« On publie ce poëme, dénué de son plus grand charme, et on le donne seulement comme une esquisse d'un genre extraordinaire. C'est la seule excuse peut-être de l'impression d'un ouvrage fait plutôt pour être chanté que pour être lu. »

Dans cette nouvelle version de l'avertissement, Rameau n'est plus « reconnu pour un des plus habiles musiciens *de l'Europe,* » il est (et c'est encore assez magnifique) « le plus grand musicien de France. »

Quant à la soi-disant *cabale* qui s'opposa aux représentations de *Samson* et l'engloba dans la même interdiction que *Mahomet*, elle n'a jamais existé; seulement, à une époque où il y avait une religion d'Etat, hautement reconnue, les audaces d'interprétation de la Bible dans *Samson* furent assimilées aux déclarations révolutionnaires qui émaillent le *Mahomet* du même auteur. Mais Voltaire donnait assez volontiers le nom de *cabale* et de complot à tout acte de justice contre les doctrines subversives dont il se faisait trop souvent l'interprète et le vulgarisateur.

Rameau, — comme plus d'un compositeur de ce temps-ci, Rossini en tête, — employa ailleurs ses bonnes inspirations, et c'est ainsi que la plus grande partie de la musique de *Samson* passa dans le *Zoroastre*, de Cahusac (1749), devenu dès lors, pour ce fait, la bête noire de Voltaire. Ainsi, Paris ne fut nullement privé des mélodies de Rameau; la capitale évita l'ennui du libretto de *Samson*, voilà tout; mais c'était bien quelque chose, il faut en convenir.

Le librettiste annonce son œuvre, parodiée de la Bible, comme « l'esquisse d'un genre extraordinaire. » Hum ! voilà de la modestie bien discutable, et cet ouvrage ne nous semble guère plus fait pour être *lu* que pour être *chanté*. Ceci nous rappelle le mot de Figaro à propos de l'opéra comique : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » Mais les rimes de *Samson* valaient-elles bien la peine d'être chantées ?... *That is the question*. Qu'on en juge par cette citation de la fin du premier acte du susdit libretto. Voici ce que le héros hébreu devait chanter, — une sorte de *Marseillaise* avant la lettre :

Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
Remonte à ta grandeur première,
Comme un jour Dieu, du haut des airs,
Rappellera les morts à la lumière
Du sein de la poussière!
Et ranimera l'univers.
Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
La Liberté t'appelle;
Tu naquis pour elle;
Reprends tes concerts.
Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
L'hiver détruit les fleurs et la verdure;
Mais du flambeau des jours la féconde clarté
Ranime la nature
Et lui rend sa beauté;
L'affreux esclavage
Flétrit le courage;
Mais la Liberté
Relève sa grandeur et nourrit sa fierté.
Liberté! Liberté!

Il est probable que Rameau, — qui se vantait, on le sait, de mettre en musique tout, jusqu'à la Gazette même, — recula devant ces vers duriuscules où ni la rime ni la raison ne sont satisfaites, en dépit du vers, resté proverbial, de Boileau :

La raison dit Virgile; et la rime, Quinaut.

Quoi qu'il en soit, cette emphatique litanie en l'honneur de la liberté ne fut pas perdue ; lors de la translation des *cendres* de Voltaire au Panthéon, le 10 juillet 1791, le cortége funèbre, sorte de mascarade antique, s'arrêta devant les Tuileries et y chanta ce chœur, mis en musique par Gossec, plus intrépide que Rameau. La liberté exige parfois de rudes sacrifices...

Comme nous l'avons déjà dit : dès 1731, Voltaire et Rameau travaillaient ensemble à mettre, tant bien que mal, sur ses pieds le héros hébreu. Le 1er décembre 1731, le librettiste écrivait de Paris à son féal Thieriot :

« Quand Orphée-Rameau voudra, je serai à son service. Je lui ferai airs et récits, comme sa Muse l'ordonnera. »

Parmi ces airs à mettre en musique, on jugera, par un échantillon de choix, de ce que devait être le reste :

Le vrai bonheur
Souvent dans un cœur
Est né du sein de la douleur.
C'est un plaisir
Qu'un doux souvenir
Des peines passées ;
Les craintes cessées
Font renaître un nouveau désir.

Quelle poésie de flûte à l'oignon ! Décidément, à côté de Voltaire, M. Scribe est un poète lyrique de haute volée. Mais le librettiste était tellement persuadé de la bonté de son œuvre, qu'il ajoutait ces paroles incommensurables :

« Quand Rameau voudra faire jouer *Samson*, il faudra qu'il tâche d'avoir quelque examinateur au-dessus de la basse envie et de la petite intrigue d'auteur... »

Moins de deux ans après ceci, le collaborateur de Rameau semble s'être rendu justice ; je dis *semble*, parce qu'avec Voltaire on ne sait jamais bien quand il est sérieux ou quand il ne l'est pas ; c'est une presque perpétuelle grimace que cet homme-là. Enfin, voici ce qu'il écrit à Berger (novembre 1733) :

« J'ai fait une grande sottise de composer un opéra ; mais l'envie de travailler pour un homme comme M. Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie, et je ne m'appercevais pas que le mien (si tant est que j'en aie un), n'est point fait du tout pour le genre lyrique. Aussi, je lui mandais, il y a quelque temps, que j'aurais plus tôt fait un poëme épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage : il n'y en a aucun de méprisable ; mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement. Peut-être qu'avec de la tranquillité d'esprit, des soins et les conseils de mes amis, je pourrai parvenir à faire quelque chose de moins indigne de notre Orphée ; mais je prévois qu'il faudra remettre l'exécution de cet opéra à l'hiver prochain. Il n'en vaudra que mieux et n'en sera que plus désiré du public. Notre grand musicien, qui a sans doute des ennemis en proportion de son mérite, ne doit pas être fâché que ses rivaux passent avant lui. Le point n'est pas d'être joué bientôt, mais de réussir. Il vaut mieux être applaudi tard que d'être sifflé de bonne heure. »

Les quolibets accumulés à la fin de cette lettre déguisent mal le profond dépit de son auteur; voici ce qui venait de se passer : Rameau ne pouvant rien tirer du libretto de *Samson* et voulant enfin se produire sur la scène lyrique, avait accepté de l'abbé Pellegrin, mis en musique, fait enfin recevoir et jouer avec succès l'opéra d'*Hippolyte et Aricie* (1er octobre 1733). A un mois de distance, le souvenir de ce déboire pour Voltaire datait à peine d'hier. Il écrivait, dès le 27 septembre, à Cideville :

« Les paroles sont de l'abbé Pellegrin, et dignes de l'abbé Pellegrin. La musique est *d'un nommé Rameau*, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lulli. C'est un pédant en musique; il est exact et ennuyeux.»

Voilà de la critique musicale bien sommaire. Ah ! M. de Voltaire, — eût-on pu lui dire, — vous êtes orfèvre, « c'est-à-dire un librettiste malheureux. »

Donc, Voltaire n'avait pas pour unique intention, en offrant *Samson* à Rameau, de faciliter l'entrée du musicien à l'Opéra. Et quel dépit dans ces mots : « un nommé Rameau, » succédant si brusquement à « notre Orphée ! » Quelle dissonnance non préparée et encore moins résolue !...

Cependant, faisant contre fortune bon cœur, Voltaire écrit encore à Berger (mai 1734) :

« Vous, monsieur, qui êtes le très digne secrétaire d'un prince qui veut bien être à la tête de nos plaisirs (*Victor Amédée de Savoie, prince de Carignan, directeur de l'Opéra*), faites-moi, je vous prie, l'amitié de me mander quand il faudra lui envoyer les paroles de *Samson*. Je n'ai fait cet ouvrage par aucun autre motif que par celui de contribuer de fort loin à la gloire de M. Rameau et de servir à ses talents, comme celui qui fournit la toile et le chevalet contribue à la gloire du peintre. Mais quoique je ne joue qu'un rôle fort subalterne dans cette affaire, cependant je voudrais bien n'avoir aucune difficulté à essuyer et pouvoir compter personnellement sur la protection de M. le prince de Carignan, soit pour la manière dont cet opéra sera exécuté, soit pour l'examen des paroles. »

Toujours la même allégation!... Il a voulu fournir un livret à Rameau ; mais ce qui l'inquiète le plus, c'est de savoir si le public entendra ses rimes sous une musique quelconque. Une anecdote de parolier, qui nous revient à la mémoire, complète (ce nous semble) la pensée toute personnelle de Voltaire : un jour, c'était dans sa vieillesse, l'auteur des *Deux-Gendres*, Étienne, assistait à un concert où l'on exécutait un air de *Joconde*, un de ses livrets mis en musique par Nicolo, on sait avec quel succès. L'air s'achève au milieu des applaudissements; Étienne rayonnait d'émotion. « Ah ! (dit-il à un de ses voisins), on vient de chanter de mes paroles. »

Voltaire eût dit, ou tout au moins éprouvé même chose, à l'audition de son *Samson ;* mais il n'eut pas ce bonheur tant et si ardemment et si longtemps désiré.

La même année (1734) et le même Berger sont témoins de cette petite confidence qui vaut son pesant de vanité... lyrique :

« M. Rameau n'a point d'ami ni d'admirateur plus zélé que moi, et si dans ma solitude et dans ma vie philosophique je retrouve quelque étincelle de *génie*, ce sera pour le mettre *avec le sien.* »

N'est-ce pas ineffable?... Mais où Voltaire est inimitable, c'est lorsqu'il veut parler musique ; écoutez ceci :

« On dit que dans les Indes l'opéra de Rameau (*les Indes galantes*) pourrait réussir. Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les Lullistes ; mais, à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe, que nous n'avions point ; mais les Rameau le perfectionneront. Vous m'en direz des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici. »

Voltaire n'a pas été meilleur prophète que librettiste, et

Son oracle est moins sûr que celui de Calchas.

Et de se raccrocher de plus belle à sa planche de salut, c'est-à-dire à son libretto biblique :

« Je ferai de *Samson* tout ce qu'on voudra ; c'est pour Rameau, c'est pour sa musique mâle et vigoureuse que j'avais pris ce sujet. »

Est-ce bien vrai, ou plutôt n'est-ce pas pour faire son *Armide*, comme Quinault la sienne, sauf qu'il y a un abîme entre les deux librettistes?...

Serrant toujours de près Rameau, dont il a peur de subir l'abandon, Voltaire l'accable de compliments et de flagorneries :

« Orphée-Rameau a bien raison de croire que *Samson* est le chef-d'œuvre de sa musique ; et, quand il voudra le donner, il me trouvera toujours prêt à quitter tout pour rimer ses doubles croches. »

Ses doubles croches!... il y tient décidément. Ceci semble indiquer que Rameau composait d'abord sa mélodie, sous laquelle Voltaire ajustait tant bien que mal, — plutôt mal que bien, — ses versicules ; ce qui expliquerait le rocailleux des couplets qu'il commettait et dont nous avons déjà cité deux exemples.

Reprenant son libretto au point de vue littéraire et scénique, l'auteur défend pied à pied les caractères qu'il y a mis, surtout celui de Dalila, sort ede contrefaçon maladroite d'Armide.

« Je n'entends pas trop — écrit-il à Thieriot (de Cirey, le 25 décembre 1735) — ce qu'on veut dire par une Dalila intéressante. Je veux que ma Dalila chante de beaux airs, où le goût français soit fondu dans le goût italien. Voilà tout l'intérêt que je connais dans un opéra. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, des actes courts, c'est là ce qui me plaît. Une pièce ne peut être véritablement touchante que dans la rue des Fossés-Saint-Germain (*à la Comédie-Française*). — *Phaéton*, le plus bel opéra de Lulli, est le moins intéressant.

« Je veux que le *Samson* soit dans un goût nouveau ; rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Est-ce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent, avec une monotonie d'antiphonaire, nos syllabes féminines? C'est un poison froid qui tue notre récitatif. Mandez-moi sur cela l'avis de Pollion (*M. La Popelinière*) et de Bernard (*l'auteur du libretto de* Castor et Pollux). »

Goût nouveau, on va voir ce que cela veut dire. « Il faudra, — écrit-il au même Thieriot, à un mois de distance, — il faudra obtenir un examinateur raisonnable, qui se souvienne que *Samson* se joue à l'Opéra et non à la Sorbonne. » Ainsi, ce que Voltaire appelle un « nouveau genre d'opéra, » c'est le droit d'insulter impunément en plein théâtre l'objet de la foi des chrétiens, en travestissant les récits bibliques. Singulière façon d'entendre, d'enseigner et surtout de pratiquer la tolérance religieuse !...

Il semble que pour lui *Samson* fut son hégire ; il en parle avec fanatisme et s'obstine à vouloir l'imposer quand même, par force, s'il le faut, à l'Opéra et au public. Et pour combler la mesure du ridicule, écoutez-le donnant des conseils à Rameau, par l'intermédiaire de son séide Thieriot; c'est du dernier plaisant et à la fois d'une rare outrecuidance :

« Je réponds à M. Rameau du plus grand succès, s'il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un goût italien mitigé (?). Qu'il réconcilie l'Italie avec la France. Encouragez-le, je vous prie, à ne pas laisser inutile une musique si admirable. »

C'est inouï, insensé, sans logique... Et d'abord, qu'est-ce qu'*un goût italien mitigé ?* Où Voltaire avait-il entendu de la musique italienne ? Il en avait peut-être entendu parler; toujours le ouï-dire, comme pour l'hébreu et les langues orientales qu'il se vantait de connaître à fond, et sur lesquelles il déraisonnait d'une façon si bouffonne qu'on en pleure... de rire ! Rameau suivit le conseil de Voltaire, en ne laissant pas inutile sa musique; il la mit dans *Zoroastre ;* mais ce n'était pas là ce qu'avait voulu dire son irascible librettiste, et Cahusac paya pour le musicien bien avisé. Ce pauvre Cahusac !...

En attendant que, treize ans après, Rameau encadrât la musique de *Samson* dans *Zoroastre*, le libretto biblique n'avançait guère ; le musicien doutait avec raison que le poème, traité de cette façon, pût être accepté ; il n'achevait rien. Quant à Voltaire, il tenait plus que jamais

au plan que — disait-il, — il s'était toujours proposé. « Je m'étais écarté de la route ordinaire dans le poème, parce qu'il (*Rameau*) s'en écarte dans la musique. »

Il fallut, bon gré mal gré, corriger le livret. Il paraît que madame du Châtelet, l'*amie* du poète, travaillait avec lui à ce bel ouvrage qui ne devait jamais voir la lumière... de la rampe. Dans l'intimité, la vérité lui échappait, ou plutôt habitué à rire de tout, il se moquait lui-même de son œuvre ; ce que c'est que la force de l'habitude ! Il appelle quelque part son libretto : « Mes sottises philistines et hébraïques. » Et ailleurs : « Il y avait un certain contraste de guerriers, qui venaient présenter des armes à Samson et de p..... qui le retenaient, lequel faisait un effet fort profane et fort agréable. Si vous voulez, je vous enverrai encore cette guenille. » Oui, *guenille,* mais comme le bonhomme Chrysale, Voltaire eût volontiers ajouté :

Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère.

Ces plaisanteries, d'un goût douteux, s'adressaient, dans l'intimité, à Thieriot, au marquis d'Argenson et autres familiers ; mais lorsqu'il s'agit de livrer à la publicité ses opinions, Voltaire alors le prend de haut et, — par exemple, — dans sa *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, sorte de rhétorique dont tous les exemples sont tirés de ses propres ouvrages, il prononce *ex cathedrâ* les outrecuidantes assertions que voici :

« Le plus grand mal de ces spectacles (*les opéras*), c'est qu'il n'y est presque pas permis d'y rendre la vertu respectable et d'y mettre de la noblesse ; ils sont consacrés aux misérables redites de maximes voluptueuses, que l'on n'oserait débiter ailleurs : la clémence d'Auguste envers Cinna, la magnanimité de Cornélie ne pourraient y trouver place. Par quel honteux usage faut-il que la musique, qui peut élever l'âme aux grands sentiments, ne soit employée parmi nous qu'à chanter des vaudevilles d'amour ? Il est à souhaiter qu'il s'élève quelque génie assez fort pour corriger la nation de cet abus et pour donner à un spectacle devenu nécessaire la dignité et les mœurs qui lui manquent.

« Il faut que l'opéra soit sur un autre pied pour ne plus mériter le mépris qu'ont pour lui toutes les nations de l'Europe.

« Je crois avoir trouvé ce que je cherchais depuis longtemps dans le cinquième acte de l'opéra de *Samson*. Qu'on examine avec attention les morceaux que j'en vais rapporter...

« Que l'on compare à présent la force et l'harmonie d'une telle poésie avec les vers dont sont remplis les opéras qui ont parmi nous du succès, à la faveur de la musique. »

Je sais bien que l'ouvrage d'où est tirée cette citation curieuse, — pour ne pas dire davantage, — n'a pas paru sous le nom de Voltaire ; mais on sait depuis longtemps, à n'en pouvoir douter et par les nombreuses confidences de l'auteur à ses intimes, que ce livre est tout de

lui. C'est se prodiguer l'encens à discrétion et sans craindre d'en être suffoqué, si épaisse cependant qu'en soit la fumée !...

De 1736 à 1768, il n'est plus fait mention de *Samson* dans la correspondance de Voltaire; il ne faut pas croire pourtant qu'il eût oublié son œuvre, d'autant mieux chérie qu'elle était assez mal venue, pour ne pas dire avortée ; cette fois encore c'est sur le ton de la bouffonnerie qu'il en parle incidemment à Chabanon, auteur dramatique et musicien lui-même :

« Quoi! vous songez à ce paillard de Samson et à cette p..... de Dalila? Et de plus, vous nous envoyez du beurre de Bretagne? Il faut que vous ayez une belle âme!

« Savez-vous bien que Rameau avait fait une musique délicieuse sur ce *Samson?* Il y avait du terrible et du gracieux. Il en a mis une partie dans l'acte des *Incas*, dans *Castor et Pollux*, dans *Zoroastre*. »

Ceci a été écrit au commencement de 1768, à une époque où Voltaire espérait encore tirer quelque parti de son libretto, sans doute en le transformant en tragédie. Comme Moncrif, lecteur de la reine et examinateur de cette œuvre, ne lui avait pas été favorable pour la raison que nous avons déjà dite, — la parodie de la Bible, — le patriarche de Ferney n'eut pas assez de foudres pour accabler, par lettre, son juge sévère. Voltaire prétend qu'on veut empêcher « qu'on ne mette des doubles croches sur la mâchoire d'âne de Samson. »

Cette plaisanterie sur la mâchoire d'âne plaît tant à son heureux auteur, qu'il la remet en œuvre dans la suite de la même lettre :

« M. le duc de Choiseul n'est pas, je crois, musicien ; c'est la seule chose qui lui manque ; mais je suis persuadé que, dans l'occasion, il protégerait la mâchoire d'âne de Samson contre les mâchoires d'ânes qui s'opposeraient à ce divertissement honnête, *ut est*. Il faut une terrible musique pour ce Samson qui fait des miracles de diable ; et je doute fort que le ridicule mélange de la musique italienne avec la française, dont on est aujourd'hui infatué, puisse parvenir aux beautés vraies, mâles et vigoureuses et à la déclamation énergique que Samson exige... Par ma foi, la musique italienne n'est faite que pour faire briller des châtrés à la chapelle du pape. Il n'y aura plus de génie à la Lulli pour la déclamation, je vous le certifie dans l'amertume de mon cœur. »

Il y a loin de ce jugement sévère porté contre la musique italienne aux éloges pompeux que l'on a lus ci-dessus; mais Voltaire, qui ne sut jamais garder de milieu ni de mesure en rien, était aussi outré dans la palinodie qu'il l'avait été dans l'éloge.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)

ANDRÉ PHILIDOR[1]

IV

HILIDOR fit suivre cet ouvrage d'une opérette peu importante : l'*Huître et les Plaideurs*, ou *le Tribunal de la chicane*, qui fut donnée à l'Opéra-Comique le 17 septembre 1759, et reprise au même théâtre, avec des changements et des augmentations, le 13 août 1761 (2).

C'est à cette époque que se place l'heureux mariage de Philidor. Par une de ses cousines, une demoiselle Leroy ou Leroi, qui avait épousé le

(1) Voir les numéros des 15 juin et 15 juillet.

(2) Voici le titre exact de la seconde édition de la pièce imprimée : « *L'Huître et les Plaideurs,* ou *le Tribunal de la chicane,* opéra-comique en un acte, en prose, mêlé de morceaux de musique et vaudeville, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent en 1759 et 1761, par M. Sedaine, la musique de M. Philidor. » Et voici la préface de cette seconde édition : « Cette petite pièce, ou plutôt cette farce a été représentée pour la première fois à la foire Saint-Laurent de l'année 1760 (l'auteur se trompe de date) ; proposée, faite, mise en musique, apprise et représentée en moins de dix-sept jours. Elle avait tous les défauts d'un ouvrage indigeste et précipité ; cependant, le reproche le plus unanime fut son peu de durée. C'est ce qui m'a décidé à l'étendre en y joignant des couplets, des scènes et des morceaux de musique qui couvrissent du moins l'irrégularité de l'ouvrage. Et de fait, un opéra-comique qui n'est point composé de scènes à tiroirs, et qui n'a ni amant, ni intrigue, ni mariage, ne peut guères tenir son succès que des charmes de la musique et du mérite de l'exécution. »

compositeur Richer, surintendant de la musique du duc d'Orléans, il se trouvait déjà allié à la famille de cet artiste, dont le fils aîné, violoncelliste distingué, était attaché à l'infant don Philippe, dont le second, violoniste de talent, était à la Cour du duc de Parme, et dont le troisième acquit une grande réputation comme chanteur et fut une des étoiles du Concert spirituel; il resserra cette alliance en épousant, le 13 février 1760, la fille de Richer, qui devint elle-même une chanteuse remarquable, et qui obtint, ainsi que son frère, de grands succès au Concert spirituel. Cette union fut constamment heureuse, et Philidor n'eut qu'à se louer de sa femme, qui lui survécut de quelques années (1).

Trois semaines après son mariage, il donna son troisième ouvrage. Celui-ci parut, non plus à l'Opéra-Comique, mais à la Comédie-Italienne, et, chose assez singulière, les deux théâtres donnèrent, le même jour (6 mars 1760), la première représentation de deux pièces tirées du même sujet, d'un conte de La Fontaine. Celle de la Comédie-Italienne, intitulée : *le Quiproquo*, ou *le Volage fixé*, était d'un nommé Moustou pour les paroles, de Philidor pour la musique; celle de l'Opéra-Comique, qui avait pour titre : *les Troqueurs dupés*, avait pour librettiste Sedaine, pour compositeur l'Italien Sodi. Par un hasard encore étrange, Philidor, qui avait donné ses deux premiers ouvrages avec Sedaine, et qui s'était séparé de lui en cette circonstance, fut trahi par son collaborateur, tandis que Sedaine l'était par le sien. « Par un contraste singulier, lit-on dans l'*Histoire de l'opéra bouffon*, tandis que les paroles du *Volage* nuisaient sur le théâtre des Italiens à la musique de M. Philidor, la

(1) Voici quelques renseignements intéressants, que j'extrais de la notice publiée dans *le Palamède* :

« Philidor a eu quatre sœurs et six frères.

« Le treize février mil sept cent soixante, il épousa Angélique-Henriette-Élisabeth Richer, sœur du célèbre chanteur et professeur de chant de ce temps, dont M. Ponchard a encore reçu les leçons; de cette union sont issus sept enfants, dont deux, un fils et une fille, morts en bas âge; il est donc resté à Philidor, et il a laissé après lui quatre fils et une fille décédée au mois d'août 1825, âgée de cinquante ans, très jolie, charmante, et femme de Pradher, professeur de piano au Conservatoire, qui n'avait que dix-sept ans lorsqu'il l'épousa, elle en ayant vingt-huit. Pradher est mort il y a quelques années; sa femme, Élyse Philidor, seule des enfants du compositeur, était musicienne. — André-Joseph-Hélène Danican-Philidor, l'aîné et le dernier (survivant) des quatre fils du célèbre compositeur et joueur d'échecs, ancien conseiller de préfecture et ancien membre du conseil général d'Eure-et-Loir, est mort à Paris, rue de la Paix, 9, dans sa quatre-vingt-troisième année, le vendredi 6 juin 1845, à sept heures du soir. »

Au sujet de la famille Richer, on peut consulter Laborde, qui donne sur elle des renseignements très précis.

musique des *Troqueurs dupés* empêchait de réussir les paroles de M. Sedaine sur le théâtre de l'Opéra-Comique.

Philidor ne se fût pas découragé pour ce petit échec, dont, d'ailleurs, on ne le rendait pas personnellement responsable. Il se remit aussitôt à l'œuvre, et retrouva la veine de son premier succès avec *le Soldat magicien*, joli petit acte, dont Anseaume, alors souffleur de la Comédie-Italienne, lui avait fourni le livret, et qui fut donné à l'Opéra-Comique le 14 août 1760. Mademoiselle Luzy, qui joua plus tard les soubrettes à la Comédie-Française, y tenait le rôle de Crispin d'une façon charmante, et trente-deux représentations consécutives n'empêchèrent pas cet aimable ouvrage d'être fréquemment repris et de se maintenir pendant de longues années au répertoire (1).

Reprenant sa collaboration avec Sedaine, Philidor donnait au même théâtre, le 18 février 1761, un acte nouveau intitulé : *le Jardinier et son Seigneur*. La pièce était amusante et vive, la musique fort bien venue, et *le Mercure de France*, en en constatant le succès, s'exprimait ainsi sur le compte du compositeur : — « En possession des suffrages des amateurs de ce genre (l'opéra-comique), M. Philidor en obtient tous les jours de nouveaux applaudissements ; et ces mêmes amateurs trouvent qu'il a rendu dans cette pièce des images que l'on n'avait pas encore osé risquer en musique. » Ce qui revient à dire que Philidor continuait son rôle de novateur, et s'inquiétait peu des critiques ignorantes dont il était parfois l'objet.

Il le pouvait sans inconvénient, car, à cette époque, il était sûr de lui-même, sûr de son talent; il se sentait assez fort pour imposer au public ses volontés, et cela est si vrai que, pendant près de dix ans, et quoiqu'il eût parfois maille à partir avec certains esprits récalcitrants, quoiqu'il se mît en lutte ouverte avec certaines routines d'oreille et qu'il heurtât, non sans combat, des habitudes reçues, on peut dire qu'il ne connut pas un insuccès. *Tom Jones* à la Comédie-Italienne, *Ernelinde* à l'Opéra, soulevèrent bien quelques critiques, quelques protestations, quelques hésitations; mais, en fin de compte, le musicien parvint toujours par désarmer ses détracteurs, et ces deux ouvrages, qui figurent parmi les plus importants de son répertoire, lui valurent aussi ses plus grands triomphes.

(1) Le sujet du *Soldat magicien* était tiré du *Bon Soldat*, comédie en un acte que Dancourt avait extraite des *Fous divertissants*, comédie en cinq actes et en vers, dont les deux Poisson avaient eux-mêmes puisé le fond dans un conte d'Ouville. Le plan, mis en œuvre par Anseaume, avait été tracé par de Serrières.

Trois écrivains s'étaient mis en quatre pour fabriquer un livret d'opéra-comique en deux actes, qui devait être signé d'un seul d'entre eux : Quétant (1). Ce petit ouvrage, tiré d'un conte de Boccace, *le Revenant*, et qui avait pour titre : *le Maréchal-ferrant*, fut mis en musique par Philidor, et représenté à l'Opéra-Comique, le 22 août 1761, avec un succès encore inconnu dans les fastes de ce théâtre.

Les biographes qui ont refusé à ce compositeur le don du charme et de la mélodie, ne connaissaient assurément pas cette œuvre savoureuse et si bien venue, qui fourmille de motifs heureux, de chants élégants et gracieux. Dans le *Maréchal*, Philidor s'est montré tout à la fois musicien inspiré, harmoniste distingué et parfois hardi, *instrumentateur* très habile (2), en même qu'il déployait une gaieté franche, allant souvent jusqu'à la bouffonnerie et une originalité piquante, sans être jamais grotesque. Je serais fort embarrassé de choisir les meilleurs morceaux de cette partition excellente ; j'en signalerai pourtant quelques-uns. Au premier acte, d'abord le trio de la dispute, qui est d'une facture très serrée, d'un rhythme franc, vif et vigoureusement accusé, et dont l'harmonie, toujours très pure, est souvent fort élégante ; l'ariette qui suit : *Je suis douce, je suis bonne,* conçue volontairement sur un plan uniforme et très original, et qui est pleine de malice et de finesse ; l'air très court du maréchal : *Je suis expert en médecine*, morceau franc du collier, et dans lequel la largeur du style fait ressortir encore le sentiment comique ; le duo de Marcel et de La Bride : *Premièrement, buvons*, qui est une des meilleures pages de la partition et des plus franchement gaies, avec ses harmonies ingénieuses et élégantes, ses imitations excellemment employées. Ce n'est pas tout. L'air de La Bride :

Quand pour le grand voyage,
Margot plia bagage...

cité avec raison par divers biographes de Philidor, est très original ; l'imitatiou avec la voix du bruit des cloches, tandis que le quatuor fait des gammes en *pizzicato* à l'unisson et que les cors donnent des

(1) » Quant au poëme, si c'en est un, le plan est de M. de Serrières, les ariettes, dont quelques-unes sont bien coupées, sont de M. Anseaume, et le reste de M. Quétant, qui s'est approprié le tout, sans doute avec le consentement des autres auteurs. » (Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique.*)

(2) Je demande grâce pour ce néologisme, et j'espère qu'on me le pardonnera en faveur d'une expression qui, quoique indispensable, manque à la langue musicale.

notes pleines et ouvertes, a un cachet de bizarrerie et de singularité des plus amusants. Enfin, le trio bouffe :

Que voulez-vous?
— Monsieur le maréchal,

qui termine ce premier acte, et dans lequel Bastien, racontant les souffrances de son âne, contrefait grotesquement les braîments de l'animal, tandis que les deux autres personnages l'imitent en se moquant de lui, est d'une couleur très comique. C'est là de la bonne, de la vraie bouffonnerie musicale.

Au second acte, l'air de La Bride :

Brillant dans mon emploi,

est chaudement et franchement écrit; son allure est gaie ; son instrumentation nourrie et colorée. L'air de Colin se fait surtout remarquer par l'excellent récitatif qui le précède. Enfin, toute la première partie du trio :

Fripon,
Répond;
Parle, dis quel est ton nom.

et qui n'est, jusqu'à l'arrivée de Colin, qu'un duo entre Eustache et Marcel , est traitée d'une façon supérieure; on voit que cela est écrit par une main habile et expérimentée ; l'attaque en est ferme et vigoureuse, le rhythme net et carré, l'instrumentation soignée et très savoureuse, quoique laissant toujours entendre très distinctement les paroles.

En somme, la partition du *Maréchal-ferrant* est une œuvre supérieure, si l'on considère surtout l'époque à laquelle elle a été écrite ; elle brille par le style, par la verve, par la facture, par l'instrumentation, et elle plaça Philidor au premier rang des compositeurs de cette époque, dont les ouvrages alimentaient le répertoire de l'Opéra-Comique, à côté de Duni et de Monsigny, dont il n'avait peut-être pas la grâce délicate et touchante, mais qu'il égalait sous le rapport de l'inspiration, et auxquels il était bien supérieur au point de vue du savoir et de la pratique pure. Au reste, le public accueillit l'œuvre avec de véritables transports de joie, et lui fit un succès qui ne put être épuisé par cent représentations, et qui ne l'empêcha point de rester pendant quarante ans au répertoire. Les annalistes s'accordent pour reporter sur le musicien l'honneur d'un tel succès : — La pièce, en général, lit-on dans l'*Histoire de l'opéra bouffon*, est conduite avec art : elle est écrite avec décence; mais sa pleine réussite semble principalement due à l'harmonieuse musique

de M. Philidor. » Et Desboulmiers, plus explicite à ce point de vue, dit dans son *Histoire de l'Opéra-Comique :* — « Cet opéra-comique est un des plus grands succès qu'on ait jamais vus sur le théâtre de la foire. L'on peut assurer, sans partialité, qu'il fut dû tout entier à l'excellente musique, qui est de M. Philidor. » Cette fois, il y eut unanimité, quoique peut-être tout le monde n'appréciât pas complétement le génie du musicien, car, quelques années plus tard, Framery, dans un article dont j'ai cité plus haut un fragment, rappelant les premières préventions du public à l'égard de Philidor, disait, en parlant du *Maréchal :* — « *Le Maréchal* ramena tous les esprits, on en chanta toutes les ariettes (en continuant cependant de nier que l'auteur eût du chant, car les premières impressions sont puissantes). Les auteurs adoptèrent ce nouveau genre, qui n'était point celui de l'Italie ; ses tournures de phrase, conséquentes les unes aux autres, et qui ne tenaient rien du premier mélange, furent le modèle sur lequel le génie des autres musiciens se forma. Ce changement se fit sans qu'on s'en aperçût, sans même qu'on y pensât ; on était bien éloigné de croire lui devoir quelque chose : à peine fit-on réflexion que sa manière était neuve, qu'elle n'était pas celle qui, jusqu'à ce moment, avait été d'usage (1). »

On voit que parmi les contemporains de Philidor il s'en trouvait pour lui rendre justice, et pour admirer en lui un vrai grand artiste (2).

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

Nous donnons plus loin un autographe de François-André Danican Philidor, que nous devons à l'obligeance de M. Danican Philidor, secrétaire général de la préfecture du Doubs.

(1) On donna au théâtre de Nicolet une parodie du *Maréchal-ferrant* dont voici le titre d'après la pièce imprimée : « *Le Forgeron,* opéra-bouffon meslé d'ariettes, avec un prologue, parodie du *Maréchal,* représenté pour la première fois en avril 1762, par la troupe du sieur Nicolet, sur le boulevard, par M. G. Delautel, premier violon de son orchestre. » (Paris, Hérissant, in-8, 1762). Ce Delautel, artiste aujourd'hui complétement inconnu, avait écrit les paroles et la musique de ce petit ouvrage.

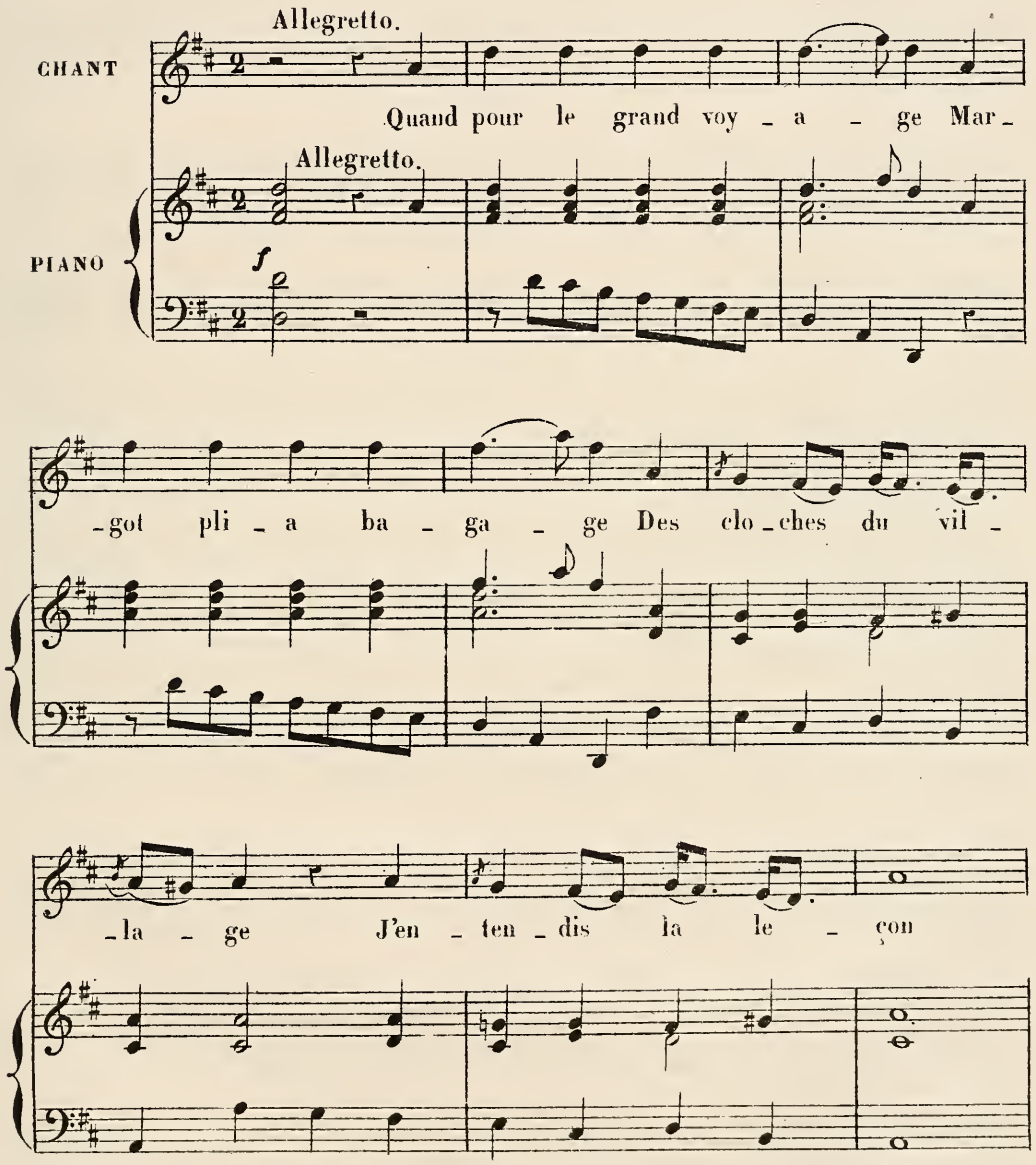
(2) *Journal de musique,* etc., mai 1770.

LE MARÉCHAL FERRANT

(1761)

AIR DE LA BRIDE

Musique de
A. D. PHILIDOR.



Din di don don din di

don don Et je pro _ mis d'en fai_re u _

_sa _ ge d'en fai_re u _ sa _ ge

din di don don Con_so_le-toi pau_vre ma_

ri te voi_là bien mais res_te sy

din di don don Con_so_le toi pauvre ma_

p f p

_ri te voi_là bien mais res_te sy Con_so_le-toi pau_vre ma_

f

_ri te voi_là bien mais res_te sy.

f p f p f p

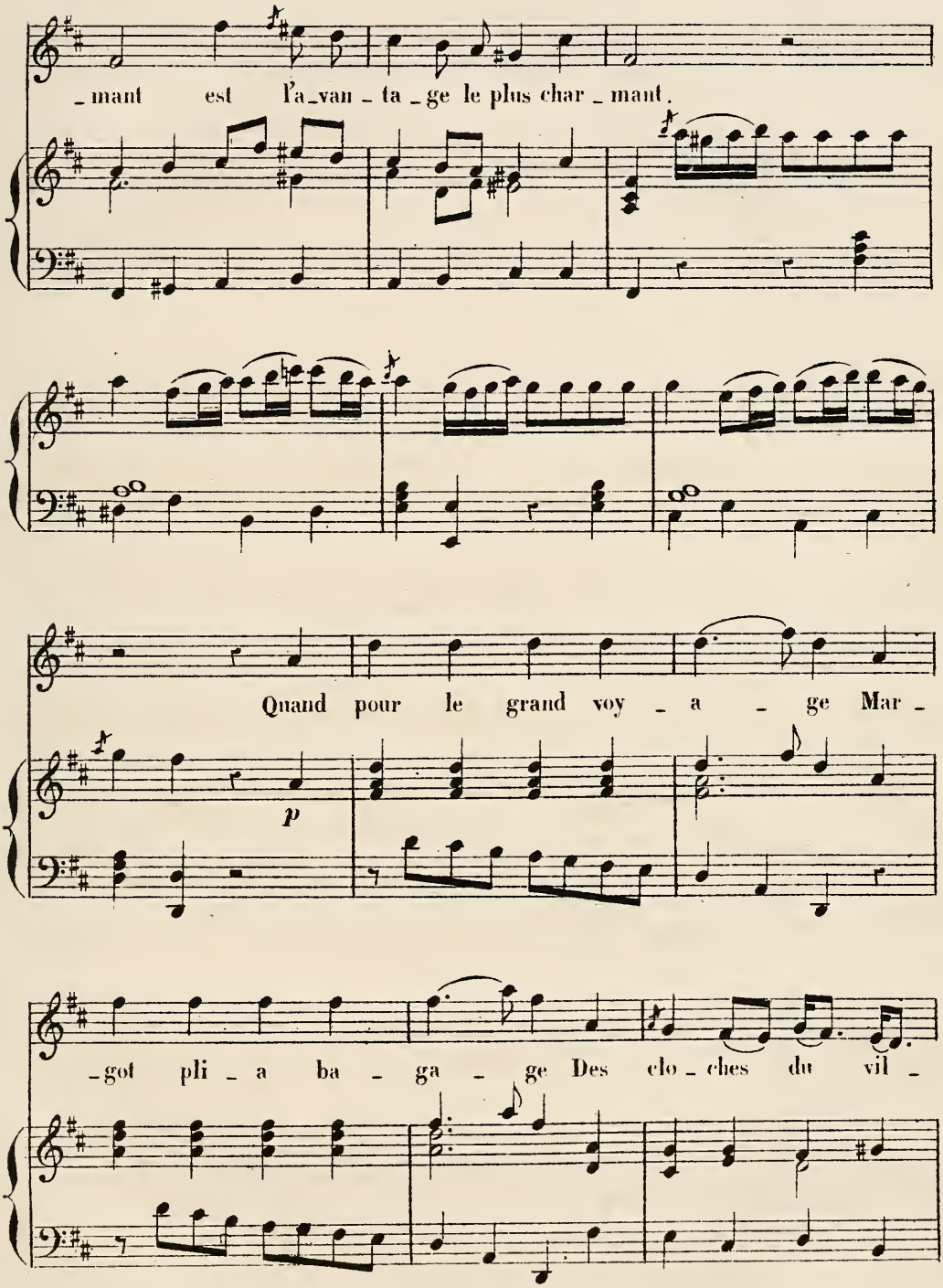
A _

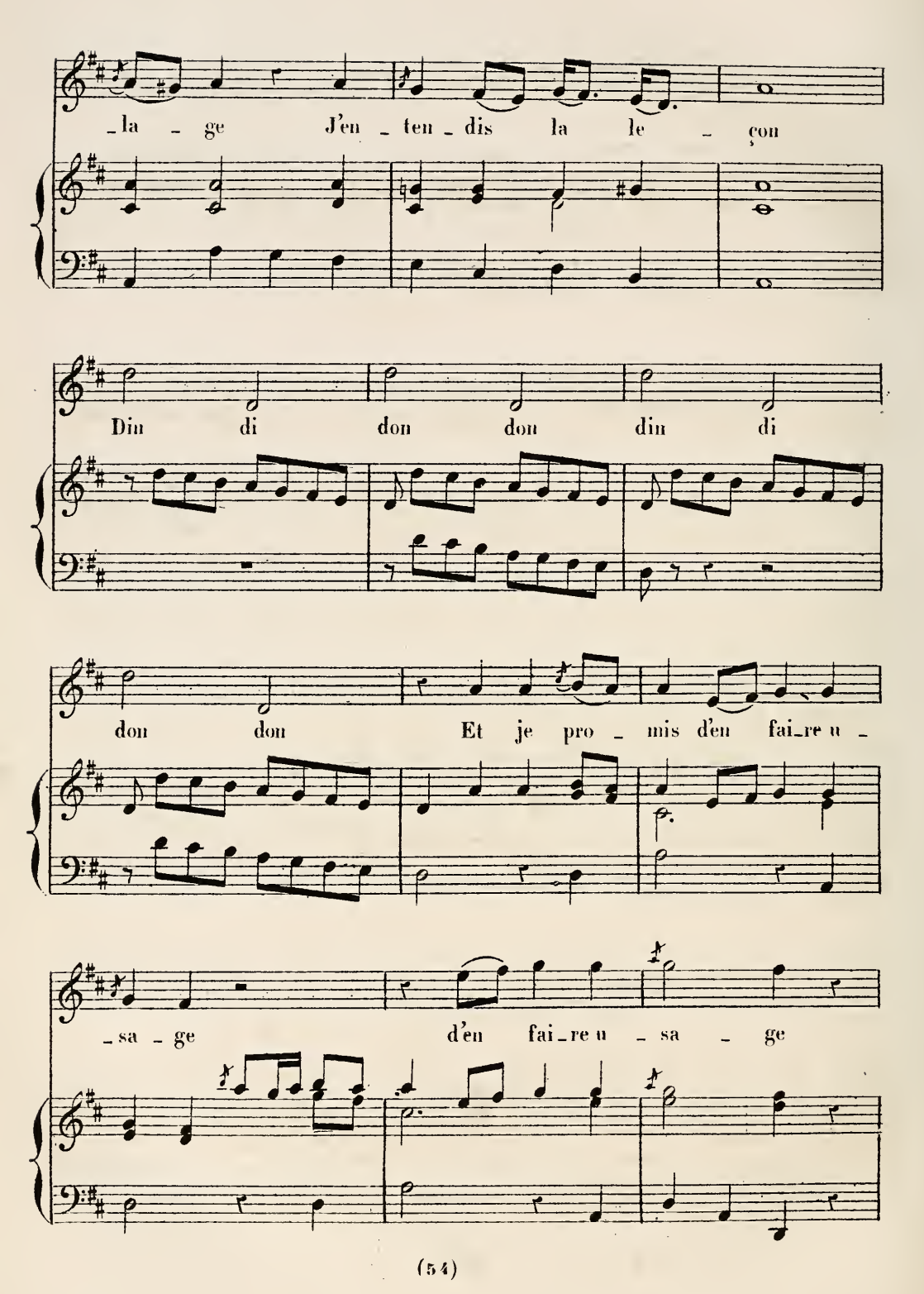
f *p*

_près main _ te com _ plain _ te sur u _ ne pin _ te Je fis ser _

_ment de fuir tout en ga _ ge _ ment Pour l'homme

sa _ ge Un doux veu _ va _ ge Est l'a _ van _ ta _ ge le plus char _


_mant est l'a_van_ta_ge le plus char_mant.
Quand pour le grand voy_a_ge Mar_
p
_got pli_a ba_ga_ge Des clo_ches du vil_


_la _ ge J'en _ ten _ dis la le _ con
Din di don don din di
don don Et je pro _ mis d'en fai_re u _
_sa _ ge d'en fai_re u _ sa _ ge

din di don don Conso_le-toi pau_vre ma_

p f

_ri Te voi_là bien mais res_te sy Con_so_le-toi pau_vre ma_

f p f p

_ri Te voi_là bien mais res_te sy

f p f

din di don don din di

p f p p

don don Con_so_le-toi pau_vre ma_

f p f p

_ri Te voi_là bien mais res_te sy Con_so_le-toi pau_vre ma_

f p f p

_ri Te voi_là bien mais res_te sy.

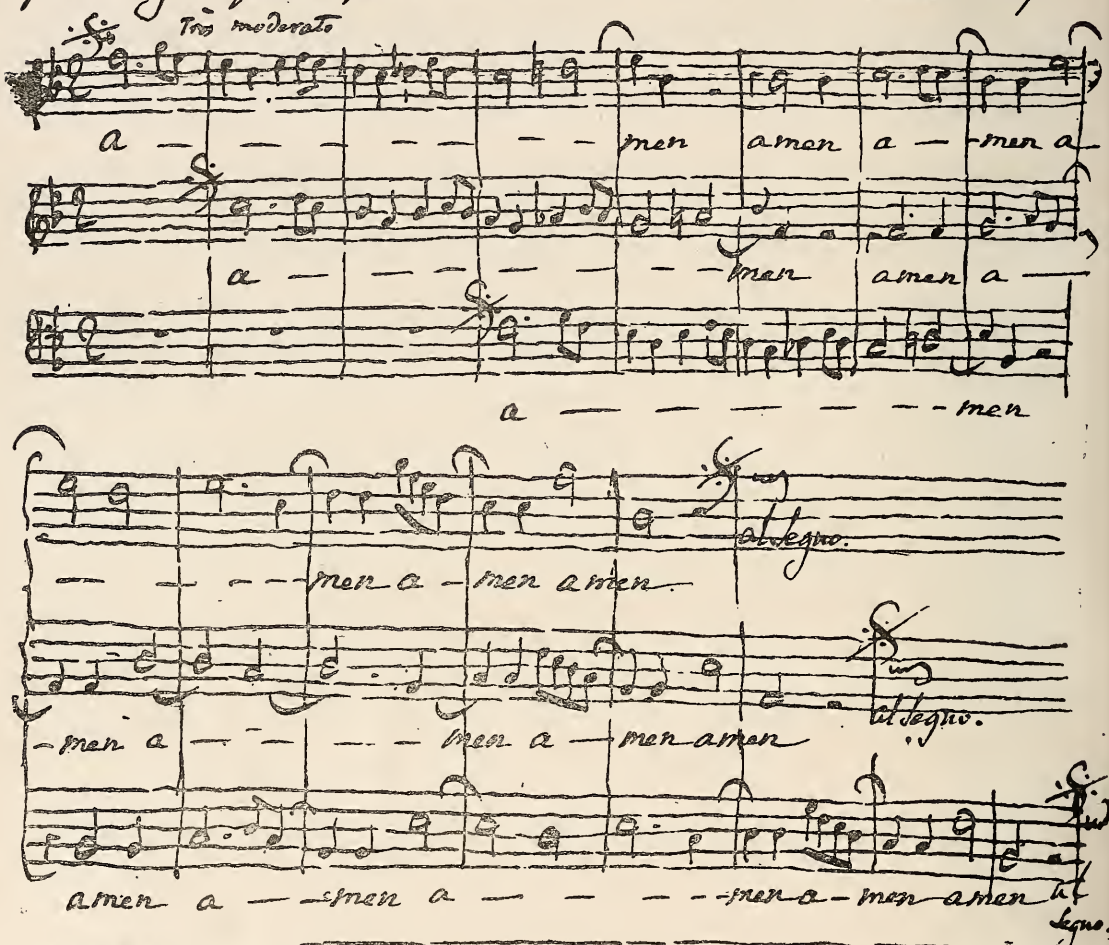
f p f p f p

f p f p

28. et 29.

J'espérois ma très chère et bonne amie que tu aurois eu assez d'argent pour attendre le mois de janvier selon mon compte tu dois avoir dépensé près de 400 L. et c'est beaucoup trop il est impossible que je puisse tenir a cette dépense je crois bien que les maladies ont été couteuses mais 66 L. par mois pour mes deux jeunes garçons et ma cuisine et 200 L. par mois pour toi et ma fille est a peu près ce que nous dépensions tous mes enfans nourris Philemon et moi a la maison. le c.te de Brühl est parti pour la campagne et ne reviendra au villa que le 10 du mois prochain mais j'écris par cette même poste pour qu'on Tavance 10 Louis a ton frere Silvestre au quel je promets d'envoyer une petite lettre de change le 15 du mois prochain de près de 400 L. dont il te remettra le surplus des dix louis avancés sur ces 10 Louis tu donneras 60 L. a Auguste et frédéric ainsy que six francs a ma cuisine et tu cherchera a ménager les étrennes; j'ai encore près d'un mois à passer sans faire d'affaires et ce n'est que par l'économie que je trouve le moyen de payer ma dépense, tout est tranquille ici et presque toutte la noblesse est a la campagne je me suis trouvé la semaine derniere a un dinner de musiciens et compositeurs

on a a la bouteille fait des canons mais aucun de la compagnie n'a pu faire un canon a la 5.te et me suis avisé d'en faire un qui n'est pas mauvais tu pourras en régaler ton frère Silvestre a sa fête ton frère auguste pourra faire son Canadien et Antoine chantera la basse.



c'est ce qu'on appelle le canon scientifique et il n'y a que les faiseurs de contre pièces qui sont capable de les ~~[illegible]~~ composer.

j'apprend par les nouvelles que Raoul de Conci de Sédaine et
gretry a beaucoup de succès fais moi le plaisir de me donner
des nouvelles de spectacles je ne t'en demande pas de politique
attendu que nous les savons mieux ici qu'a paris même.
je te reitère tous mes sentiments de tendresse et d'amitié et
te souhaite une aussi bonne santé que celle dont je jouis
Jarnowick qui ne m'avoit pas vû depuis 18 ans prétend
que je suis rajeuni adieu ma chere amie je t'embrasse
et suis pour la vie ton meilleur ami

A D Philidor

ce 22. Xbre 1789.

P. S. bien des amitiés a tous nos enfants Parents
parentes, amis et amies.

a Madame
DANGLETERRE

Madame Phélidor rue de la
méchaudière maison de Mr. Suissant
au coin de la rüe neuve St. Augustin
à Paris

49 #3

PEINTURES DÉCORATIVES

DU

FOYER DU NOUVEL OPÉRA

Aujourd'hui nous nous sommes trouvés, à l'École des Beaux-Arts, en présence d'une série de peintures conçues par le même artiste, exécutées par lui seul, et dont l'élaboration n'a pas coûté moins de neuf ou dix années de persévérance.

Il y a neuf ans, en effet, un événement vint préoccuper le monde des peintres modernes; il s'agissait de représenter dignement l'Art français dans un lieu qui, de sa nature, devait mettre l'œuvre sans cesse en lumière, le foyer du nouvel Opéra. Cette tâche venait d'être confiée à un jeune peintre, déjà presque célèbre par de brillantes promesses et par quelques toiles estimées, M. Paul Baudry. — Or, depuis ce temps, ce jeune homme, au su de tous les artistes, s'est confiné dans l'exécution de ce vaste ouvrage, et, aux dépens de bien des intérêts, s'est voué à la gestation exclusive de l'œuvre qu'il nous montre aujourd'hui.

Cette œuvre comprend trente-trois compositions, exécutées avec un sentiment d'*unité* qui en est le caractère principal. La dernière, le plafond même du foyer, n'est pas encore terminée à cette heure.

Aux deux extrémités de la première Salle, deux toiles, de dimensions exceptionnelles, représentent l'une *le Parnasse* et l'autre *les Poètes*. Entre ces deux tableaux sont exposées dix autres peintures et dix médaillons.

Le Parnasse est un tableau conçu d'après les données allégoriques de la tradition grecque.

Apollon est descendu de son char céleste; les Heures tiennent les rênes des coursiers de lumière; à la droite du dieu, les Grâces offrent la flèche d'ivoire et la « grande » lyre; au-devant, à quelque distance, Melpomène, en tunique de pourpre et cuirassée de bronze, se tient appuyée sur la massue d'Hercule. Clio convoque à la fête élyséenne les génies de la Musique; Erato s'incline vers un personnage, sans doute Haydn ou Mozart; au loin, Mercure guide vers l'Empyrée un groupe de compositeurs divins : Beethoven, Gluck, Lulli, Meyerbeer, Boïeldieu, Rossini, d'autres encore, et la fontaine Hippocrène épanche son onde sacrée, son enthousiasme, sur la hauteur, aux pieds d'Uranie et de Polymnie.

A droite, dans l'angle inférieur, le peintre, en manière de signature générale, n'a point jugé inopportun de nous offrir son propre portrait, entre celui de M. Charles Garnier, l'architecte du nouvel Opéra, et celui de M. Ambroise Baudry, dont le talent et les conseils ont été des plus appréciés, au point de vue architectural, dans la construction de l'édifice.

La grande composition opposée, intitulée : LES POÈTES, est le parfait pendant de ce tableau.

Au centre, dans le lointain azuré, Homère est debout, à l'ombre des deux ailes, étendues sur sa tête, de l'immortelle Poésie. A sa droite, Achille s'élance héroïque, svelte, aux pieds légers, étincelant, comme le type éclaireur des civilisations guerrières; à gauche, sont groupés Amphion, dont les chants savaient émouvoir jusqu'aux rochers; Hésiode, qui raconta la Nature et la gloire des Jours; puis, le divin Orphée, à la lyre enveloppée d'un vol de colombes.

Ces deux peintures présentent des qualités d'exécution de premier ordre. L'Allégorie, difficile dans les temps modernes, y transparait simple et sans banalité. Les formes et les attitudes concourent au sentiment d'harmonie qui émane de ces groupes noblement conçus : la couleur totale, concentrée dans la première toile, sur la robe de la Muse tragique, et dans la seconde sur l'armure de l'Atreïde, — est d'une haute et savante distinction. L'impression que laissent ces deux tableaux est excellente.

Les dix compositions, exposées latéralement, représentent les caractères traditionnels et les influences magiques de la Danse, de la Musique, de la Poésie et de la Beauté.

La Mort d'Orphée est l'une de celles qui nous offre la plus parfaite pureté de dessin.

La Bacchante, courbant la branche de pin, pour s'en former un thyrse meurtrier, est admirable, et sa tête, renversée en sa fureur fière, est d'un beau sentiment. Orphée, nous paraît-il, n'est pas revêtu de la beauté de cet éphèbe inspiré que l'on imagine à son nom ; et les Ménades (dont l'une célèbre, par une danse cruelle, l'agonie du grand chanteur) n'expriment peut-être pas toute la sincérité de l'emportement qu'elles devraient éprouver ; — mais il y a de telles élégances dans le ton et les lignes de ce tableau, qu'il mérite, malgré cela, de chaleureuses félicitations.

La sainte Cécile, écoutant les harmonies de l'Art sacré, au fond d'un rêve mystérieux, paraît religieusement comprise. La vision, toutefois, est trop *distincte* : les yeux de l'âme perçoivent des réalités, en effet, mais ces réalités ont un caractère *autre* que celui de la chair et du sang, proprement dits.

La peinture de Murillo, celle même de Raphaël, se sont rapprochées souvent de l'idéal à ce sujet. Est-il donc impossible aujourd'hui, sans recourir à des moyens inférieurs, de pénétrer la lumière d'une apparition de cette couleur solennelle, inquiétante et terrible qu'elle nécessite? N'avoir à sa disposition qu'un grand talent ne suffit pas pour exécuter ces sortes de sujets.

Les Corybantes exultant autour du berceau de Jupiter, l'églogue des *Bergers*, les supplications d'*Orphée*, retenant l'ombre d'Eurydice, la danse lascive de *Salomé* devant Hérode (toile des plus remarquables par la solidité du dessin, la vitalité des nus et des modelés, et par la bonne couleur), le *Saül* écoutant David, et cette superbe composition intitulée *l'Assaut*, où les qualités de mouvement et de force sont absolument incontestables, où la précision du geste est si savamment étudiée et rendue, où le coloris, obtenu par des effets sobres et purs, est répandu si heureusement ; — toutes ces toiles, qui symbolisent les unes la musique sacrée ou guerrière, la pastorale, la puissance des accents enivrants, furieux ou mystiques ; les autres, les danses de joie et de luxure, ou celles qui surgissent, hystériques, de l'ivresse mêlée à la mort ; — toutes ces peintures, disons-nous, procèdent d'un même sentiment, très sincère et très pur de l'art *moderne*, attestent une personnalité supérieure et, nous n'hésitons pas à le dire, une seule d'entre elles suffirait pour établir le talent et la conscience d'un vaillant artiste.

Les deux tableaux, *Marsyas vaincu* et le *Jugement de Pâris*, semblent clore cette série symbolique : l'une en figurant le triomphe de l'art céleste sur l'art grossier, qui consiste à reproduire servilement les

choses de la nature, et l'autre le triomphe de la Beauté idéale, but suprême de l'Art lui-même.

Ce dernier tableau, qui présentait des difficultés de tout genre, nous paraît être le meilleur à cause de la prodigieuse élégance d'expression qu'il nous offre. La *Vénus*, sous cette affectation de modestie, symbolise parfaitement la pensée de l'artiste, et cette apparente ingénuité est un charme artificiel et moderne qu'elle s'ajoute et que les Grâces ne sauraient lui reprocher.

Les dix médaillons qui représentent, avec des enfants aux têtes caractéristiques, l'Histoire de la Musique dans l'Humanité, sont composés avec une recherche de simplicité, dans la couleur, qui dépasse parfois le but et qui les font ressembler à des grisailles. C'est là une tendance aussi fatale que celle de pousser la couleur à outrance, en vue de surprendre un public irréfléchi. En craignant toujours d'user de la lumière, on s'expose à éteindre absolument la couleur. Constatons cependant beaucoup de franchise et de pureté dans la plupart de ces médaillons : l'un d'eux, surtout, *Germania*, nous a paru d'une inspiration charmante.

Dans la seconde Salle supérieure, ont été placés deux autres grands sujets, la *Comédie* et la *Tragédie*, entre lesquelles sont exposées les *Muses*, au nombre de huit seulement. La neuvième, Polymnie, n'ayant point trouvé de place sur la cimaise.

La ravissante peinture représentant *La Comédie* est très brillamment imaginée. Rieuse, Thalie (dont le visage veut rappeler celui d'une aimable artiste parisienne, Mademoiselle Massin) vient de précipiter, à coups de verges, des hauteurs du ciel, un faune grotesque, vieux et enflammé. Celui-ci tombe, recouvert, par endroits, de la peau de lion dont il s'était revêtu, et qui, par allégorie, le mord vigoureusement dans les hasards de cette chute. Le gouffre bleu, qui le reçoit, ne l'engloutira pas assez vite pour qu'une flèche définitive ne l'atteigne pas à travers l'espace. Les Ris et les Jeux, dont l'un tient son arc bien tendu sur le monstre, achèvent l'humiliation de sa déroute au milieu des rires d'une joie moqueuse. — Toile délicieuse, où se révèlent des qualités de finesse et de *naturel*, d'un goût élevé et original. Le raccourci du faune est dessiné de main de maître, et le coloris est d'une lumière très harmonieuse.

La composition opposée, *La Tragédie*, est une œuvre remarquable, bien qu'inachevée, nous semble-t-il. *La Pitié*, blanche sous ses voiles de gaze noire, supplie dans une attitude abandonnée, du plus savant effet.

La Fureur se précipite avec une décision superbe. La couleur et la

valeur des groupes sont de premier ordre. Toile où la maîtrise d'un beau talent se reconnaît dès le premier coup d'œil.

Entre ces deux tableaux, la galerie des *Muses* offre un aspect des plus séduisants et des plus gracieux. Toutes sont des visages exquis, parmi lesquels les têtes d'Uranie et de Terpsichore nous ont paru de nature à ravir plus spécialement le regard. Les costumes, d'une opposition de couleur riche et *nouvelle*, sont drapés avec une haute distinction et un art parfait. Le lambeau de pourpre noué autour du front de Thalie, et qui rappelle le côté bohémien de ses enfants préférés, — de ceux qui vont par les routes sur le chariot de Thespis, — est un effet moderne des plus heureusement rendus. Les carnations, pour n'être pas célestes, si l'on veut, sont toutefois bien éclairées et sévèrement peintes.

Voilà l'Œuvre.

Faut-il, maintenant, exprimer le sentiment *personnel* qu'elle nous inspire? Faut-il se déclarer au point de vue de l'Art suprême des grands peintres passés, présents et à venir? Faut-il, en un mot, cesser de juger en homme du monde et statuer sur ces toiles, d'une façon plus haute, en les éclairant du flambeau que toute intelligence éprise de lumière, d'enthousiasme et de beauté, sent resplendir en elle?... — Il est difficile de le faire.

Toutes les fois, — et c'est le cas actuel, — qu'il s'agit, après avoir examiné avec conscience, de prononcer un verdict de quelque importance sur un ouvrage, le Critique devrait être saisi d'un sentiment de défiance (non de lui-même), mais bien de l'expression qu'il sera contraint d'employer pour formuler son jugement.

En ce temps de nuances spirituelles, où les paroles ne parviennent que déformées par la diversité d'acceptions que chacun, suivant son tempérament cérébral, leur attribue, il est devenu impossible à un artiste sérieux de dire tout uniment : « Ceci est bien, ceci est mal, » et de trancher, militairement, des questions devenues complexes.

Il faut d'abord nettifier ce qu'on entend par ce *bien* et ce *mal*. Autrement l'on s'expose, n'ayant pas tenu compte de ses auditeurs, à être compris parfois au rebours de sa pensée et, le plus souvent, de travers. Bref, dans la Babel des théories esthétiques modernes, il importe d'établir toujours, avant un prononcé quelconque sur une œuvre d'art, ce que l'on entend soi-même par cet Art universel au nom duquel on prononce. Sinon, de quel droit pourrait-on accepter et faire reconnaître le mandat très grave, en toute circonstance, de juger quelque chose?

Tout lecteur doit d'abord réclamer d'un Critique ce que l'électeur commence par réclamer de son député : savoir, une profession de foi

claire et absolue, au nom de laquelle celui-ci peut être investi du droit de défendre, d'éclaircir, et de statuer.

Or, en ces conjectures, voici la nôtre.

Le Beau, c'est l'Art lui-même, la Vérité, la sanction, le but Hors lui, nous ne voyons plus que la Vie et ses non-valeurs intimes au-dessus desquelles l'Art a précisément pour mission de nous élever sous peine de déserter sa destinée.

Le Beau n'a rien à faire avec le Joli, qui n'élève pas, qui ne grandit pas. On peut enfler les lignes du Joli, on n'obtiendra pas de lui la plénitude; les dimensions d'une toile ne la feront pas plus étendue qu'elle n'est en réalité, et ce n'est pas de ce cette *grandeur-là* qu'il s'agit en matière d'art. Une tête de cocotte sur un torse de Michel-Ange ne me représentera jamais une muse.

Qu'est-ce donc que le Beau véritable ? Et à quels signes le reconnaître ? — Nous répondrons : « Si vous ne l'avez pas en vous-même, vous ne le reconnaîtrez nulle part. » — « Le Beau, dit Winkelmann, est comme l'eau claire, sans couleur,odeur ni saveur particulière. » Ceci veut dire que l'impression de beauté qui se dégage d'une œuvre d'art n'est subordonnée ni au *sujet* que représente cette œuvre, ni même aux qualités d'exécution qu'elle peut offrir.

Le Beau est indépendant de ces contingences : il se manifeste par elles, mais il est, avant tout, dans l'âme de l'artiste et il baigne, pour ainsi dire, intellectuellement l'ensemble de l'œuvre en général.

En peinture, ce sentiment qui doit émaner d'une toile, n'est renfermé ni dans le dessin, qui, suivant l'expression d'Ingres, est la probité de l'Art, ni dans la couleur, qui est, selon la pensée de Delacroix, l'âme extérieure des choses. Il est l'impression que laisse, dans l'Esprit, la *vue* de la composition, dans son unité abstraite.

Le Beau est de sa nature un et infini. Ses manifestations sont aussi multiples que les étoiles du ciel. Tout sujet lui est bon ; tout moyen lui est possible; toute mèche peut brûler en ce flambeau pour produire la lumière. Les différents degrés d'intensité de cette lumière, qui a sa correspondance en chaque homme digne de ce nom, ne proviennent, dans les œuvres d'art où ils apparaissent, que des différents degrés de puissance conceptive et expressive dont sont douées les âmes des artistes : voilà tout.

Ainsi, lorsqu'en peinture, par exemple, la vue d'un tableau ne nous cause pas cette magique impression où la nature apparaît comme transfigurée par l'atmosphère idéale que l'Art seul peut répandre sur les choses, nous devons, quelles que soient les habiletés de main-d'œuvre et les

qualités diverses du peintre, nous prémunir contre l'Artiste qui l'a produite, et faire nos plus grandes réserves touchant la *véritable* valeur de cette toile. L'impression que laisse, non le métier, mais le style de l'œuvre, classe seule l'artiste en notre esprit.

Si donc, fortement pénétré de ces convictions, — et elles sont, en nous, inébranlables, — nous entrons dans la Salle des Beaux-Arts pour y connaître l'Œuvre de M. Paul Baudry, le jugement que nous porterons sur elle, d'après l'impression qu'elle nous laisse, sera le suivant :

M. Baudry était certes, tant par la nature de son talent, la sincérité et la conscience de ses efforts, toujours chercheurs, que par les garanties de jeunesse et de mérite réel, progressif, qu'il offrait, l'un des peintres les plus dignes de recevoir la tâche qui lui a été confiée. Peut-être même était-il le seul qui pût mener à aussi bien une telle mission. Mais il a le malheur d'exister dans une période de l'École française, — celle qui commence, — dont les tendances esthétiques, déjà pressenties en son œuvre, sont tout simplement déplorables au point de vue de l'Art magistral. L'Enthousiasme sacré, sous l'appréhension de se compromettre en tant que distinction, est enchaîné dans le cœur de l'artiste moderne. La Beauté réelle, profonde, qui seule a le droit de pénétrer dans le Sanctuaire, disparaît des conceptions générales, pour faire place à nous ne savons quelle grâce équivoque, où les plus riches talents se complaisent à cœur joie. Loin d'élever le niveau des meilleurs entendements de la génération qui vient (selon le devoir unique de l'Art véritable), l'impression qu'elle laisse ne peut qu'affadir l'énergie, glacer l'imagination et même entretenir un esprit de scandale contre les tentatives plus hautes vers la pure Beauté.

Nous ne pouvons pas reprocher à M. Baudry de manquer absolument de génie. Ce serait une mauvaise guerre. Nous nous bornerons à constater la très fière élégance de son talent, sa souplesse acquise, et même une certaine noblesse artistique dans le goût général de ses compositions. Mais nous constaterons aussi ce défaut grave, et même, selon nous, capital, qui *devait* être évité dans une œuvre de l'importance et de la solennité de la sienne : le manque de grandeur et, trop souvent, d'élévation dans son œuvre accomplie. Ce défaut, qui éteint son style et en pâlit toute la beauté, nous souhaitons vivement qu'il s'en sépare à l'avenir, s'il est de la nature de *ceux qui osent*.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

LES ÉVENTAILS MUSICAUX

L'ÉVENTAIL, que la plupart de nos lectrices emploient avec une grâce toute féminine pour agiter l'air et se procurer un peu de fraîcheur, tient dignement son rang parmi les objets plus ou moins précieux qui ont rapport à l'art musical.

En effet, ce « sceptre de la beauté, » dont l'élégance n'a souvent de rivale que celle de la main qui l'agite ou le déploie, est d'une nature essentiellement artistique, et plus d'une fois ses délicates peintures ont, selon les temps, cédé la place à d'aristocratiques ariettes ou à d'intéressants refrains populaires.

C'est donc aux éventails que l'on doit la conservation de certains chants mondains ou patriotiques qui, sans eux, seraient restés ensevelis pour jamais dans l'oubli.

L'Italie a vu naître, à la fin du dix-huitième siècle, la mode d'inscrire des mélodies sur les éventails.

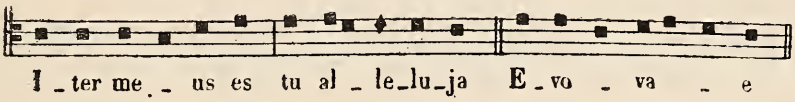
Alors, lorsqu'un morceau d'opéra ou une *canzonetta* obtenaient la faveur du public, les éventaillistes s'empressaient d'en consacrer la vogue en les notant sur les éventails de spectacle, lesquels étaient naturellement vendus, comme de nos jours, dans les théâtres.

C'est ainsi qu'ont été reproduits peut-être plusieurs chefs-d'œuvre des anciens maîtres italiens; et combien ces éventails, malheureusement détruits en partie, nous révèleraient aujourd'hui de surprises musicales ?

La famille Borghèse, à Rome, conserve, dit-on, quelques éventails de

ce genre. Un artiste de nos amis, M. da Silva, nous assure en avoir vu également plusieurs, à Madrid, dans des collections particulières.

Quoi qu'il en soit, M. Philippe de Saint-Albin possède un éventail italien du dix-huitième siècle, gouaché sur peau par un certain abbé Urazzi, et offrant une vingtaine de cartes différemment ornées et placées pêle-mêle dans tous les sens, comme certaines représentations d'assignats fort connues ; une de ces cartes, dont on n'aperçoit que l'angle, est couverte de portées de plain-chant, sous les notes desquelles on lit les paroles énigmatiques suivantes :



Mais c'est surtout en France, à l'une des époques les plus terribles et les plus curieuses de notre histoire, que les éventails ont servi de répertoire musical à nos aïeules.

En 1789, lorsque les idées d'émancipation républicaine envahirent tous les esprits, les éventails reproduisirent les principaux événements politiques, ainsi que les chansons composées en leur honneur. On fredonnait beaucoup en ce temps-là, et les poètes de carrefour ne chômaient point.

L'éventail que nous reproduisons ci-contre en est une preuve. Ce meuble curieux, qui fait partie de la riche collection de M. le comte de Liesville, représente Louis XVI assis sur son trône, ayant auprès de lui Necker debout, sous les traits de Minerve. Au-dessus, on lit ces deux distiques inscrits de chaque côté :

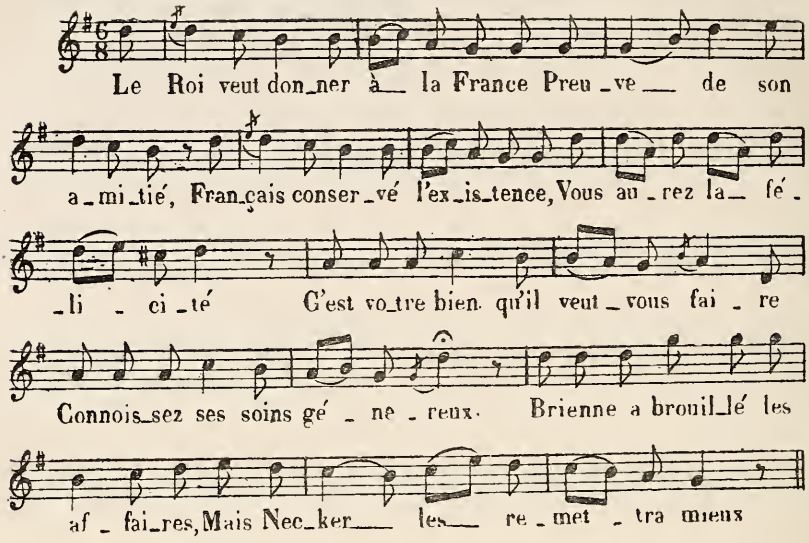
« *La France, par Brienne, au bord de son tombeau,*
« *Conduite par Necker, renaîtra de nouveau.* »

« *Necker a de Pallas la sagesse et l'égide,*
« *Et le juste Louis a Minerve pour guide.* »

Le roi tient en main la devise : *Je veux faire le bien.* A droite, un personnage, figurant le tiers État, lui présente un placet avec ces mots : *Réformes des fermes.* A ses côtés, un paysan demande l'*égalité des impôts.* A gauche, un noble et un évêque disent : *Nous abdiquons nos priviléges.*

Comme on le voit, la Révolution commence. Enfin, sur les deux extrémités de l'éventail, on lit cinq couplets, dont le premier est noté. En voici la reproduction :

Air du vaudeville des Deux morts :



LE PAYSAN

J' vons voir not' roy, père de la France.
Guillot, veux-tu v'nir avec moi?
J'allons lui faire la révérence,
Pour qu'il nous ôte tous les droits.
Son cœur est bon; j'ons l'assurance
Qu'il voudra bien nous écouté:
Chantons, sautons, faisons bombance,
Pour notre roy plein de bonté!

LE COMMERÇANT

Nos cœurs sont remplis d'un grand zèle;
Connaissant du roy les bontés,
Nous lui seronts toujours fidelle,
Nous prouveront notre amitié.
Nous demandons une réforme,
Sire, daigné nous l'accordé;
Car ces droits qu'on retire, en somme,
Nous empêchent l'activité.

M. NECKER

Attendez tous le bien suprême
De la bonté de votre roy;
Soyez toujours sûr qu'il vous aime
Et s'en fait une douce loy

Nobles, ainsi que toute la France,
Il faut lui prouver votre amour.
Ainsi, faisons réjouissance
En ce beau jour, en ce beau jour!

LE PEUPLE

Sous la figure de Minerve,
Necker nous est un vrai soutien.
Par sa prudence, il nous réserve
De nous fair' pour toujours du bien.
Quel plaisir, quell' double existence,
D'avoir un Mentor éclairé!
Il fait le bonheur de la France,
Par son esprit, sa probité.

Ces pitoyables vers ont ceci de curieux qu'ils peignent exactement les sentiments de l'époque. Malheureusement, le ministre des finances Necker, dont l'exil avait eu pour résultat un soulèvement populaire suivi de la prise de la Bastille, et qui, rappelé à la cour, y était revenu comme en triomphe, ne put persuader le roi ni résister à ses ennemis; et les éventails musicaux célébrèrent bientôt sa chute comme auparavant ils avaient acclamé son retour.

En 1791, parurent les éventails *à la Nation*. Au mois de février 1792, lors de la représentation d'une pièce de Palissot, au Vaudeville, les royalistes ayant crié : *Vive le Roi!* le peuple répondit, dans la salle et à la sortie, par le cri de : *Vive la Nation!* ce qui occasionna du tumulte et des querelles. Alors, le ministre de l'intérieur écrivit au département une lettre dans laquelle il montrait le danger de crier : *Vive le Roi!* « Ce sont des conspirateurs, disait-il, qui osent exprimer des *vœux impies* en souhaitant au roi un bonheur indépendant du bonheur national. »

L'acclamation jadis si usitée de : *Vive le Roi!* était donc devenue inconstitutionnelle; celle de : *Vive la Nation!* au contraire, donnait un brevet de patriotisme. C'est alors qu'on commença à mettre en musique, sur les éventails, les devises républicaines. F. Pouy, dans ses *Recherches sur l'imprimerie dans le département de la Somme,* raconte que les publications de feuilles volantes et de brochures qui ne firent que s'accroître à la Révolution, avaient pour but de familiariser le peuple avec les idées nouvelles, et la distribution allait son train. « Dans un moment d'enthousiasme, on mit en musique ces mots : *Vive la Nation, la Liberté, la Loi et la Constitution!* pour les mieux graver dans le cœur des citoyens. »

Cette curiosité musicale, en tête de laquelle est imprimé le symbole des trois ordres, fait partie de la bibliothèque d'Amiens. « L'idée était heureuse, remarque à cet égard M. Champfleury, dans son *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution;* mais où un Méhul eût été nécessaire pour recouvrir d'une grave mélodie la formule constitutionnelle, il semble qu'un graveur de musique ait jeté, au hasard, des notes sans rapports harmoniques. »

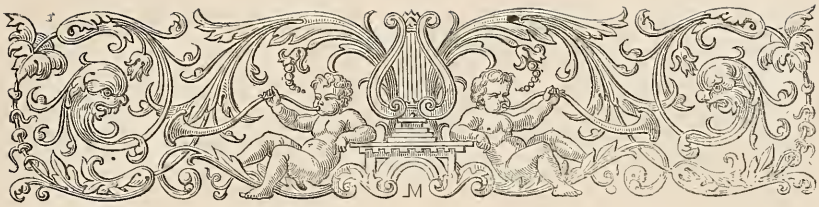
Quoi qu'il en soit, les femmes patriotes voulurent avoir aussi le cri de : *Vive la Nation!* peint sur leurs éventails, désir que les éventaillistes, en commerçants intelligents, semblent d'ailleurs avoir prévu d'avance, en adaptant ce cri comme refrain à quantité de couplets publiés par eux.

C'est grâce à cette mode que plusieurs éventails de l'époque ont été précieusement conservés dans les collections. Si les œuvres des maîtres contemporains, tels que Méhul et Gossec, n'y sont point reproduites, on y voit du moins des chants patriotiques, des refrains populaires, dont ils nous ont conservé le souvenir.

Tels sont les éventails *à la Ça ira!* et *à la Marat*, sur quelques-uns desquels on lit des couplets joyeux ou de tristes complaintes on ne peut plus médiocrement rimées, le tout sur des airs de vaudevilles en vogue conservés dans *la Clef du Caveau.*

Avec le Directoire, la mode changea; les éventails se couvrirent de soie, de peintures, de paillettes d'or ou d'acier, et la musique, désormais abandonnée par les éventaillistes, se réfugia dans les recueils périodiques qu'elle avait désertés un moment, tels que *le Chansonnier des Grâces, l'Almanach des Muses, le Gazetier chantant*, etc., etc.

S. BLONDEL.



REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : Reprise du *Pardon de Ploërmel,*

Monsieur Du Locle, qui fait mine d'activité, vient de nous rendre *le Pardon de Ploërmel*, l'opéra comique le plus bretonnant qui soit dans tout le répertoire. Convenons qu'après *le Cerisier*, cette restitution nous était bien due.

Le Pardon de Ploërmel est une délicieuse peinture de la Bretagne faite par un juif allemand, venu tout exprès de Berlin, pour lever, à sa façon, le plan en relief de cette province. C'est le privilége du génie de supprimer ainsi, par sa seule force de projection, tous les obstacles de nationalité qui semblent s'opposer à ses pacifiques conquêtes. Et qui, plus que Meyerbeer, a jamais joui de cette souveraine faculté de l'assimilation?

Grâce à Meyerbeer, la Bretagne n'attendit pas longtemps son musicien. *Le Pardon de Ploërmel* est du 4 avril 1859, et la découverte de la Bretagne ne date guère que de 1830. Elle fit irruption dans les arts avec le romantisme.

Auparavant, je ne sais quelle fée maligne avait élevé entre elle et le reste de la France une sorte de muraille de la Chine infranchissable. (Et laissez-moi vous dire, à propos de cette dernière muraille, qu'elle n'est point en porcelaine, comme M. Jouvin le prétend.) Madame de Sévigné, qui se piquait d'aimer la nature, s'intéressait aux choses de la Bretagne ; mais la génération pour laquelle elle écrivait ne comprit pas ce goût, qui parut entaché de bizarrerie. Se figure-t-on Versailles échouant

au milieu du pays de Cornouailles, avec son bagage mythologique? Non, cela eût manqué de gazons découpés, d'ifs taillés en brosse, de cascades écumant artificiellement sous les Tritons et les Neptunes barbus. On eût envoyé Le Notre en avant pour civiliser le terrain.

Au commencement de ce siècle, la pompeuse personnalité de Chateaubriand pénétra dans les sphères officielles, comme un reflet des fidélités bretonnes. Le passé que défendait Chateaubriand avait pourtant coûté cher au coin de terre où il était né! Jusqu'ici, la Bretagne ne se dessine point comme élément du beau. Cendrillon se tient coite près de l'âtre, en tête à tête avec le grillon domestique, triste, douce, résignée, jusqu'au jour où la fantaisie des artistes et des poètes la chaussera de la pantoufle de verre.

C'est vers 1830, pour se continuer jusqu'à nos jours, que la circulation intellectuelle s'ouvrit entre la Bretagne et le tronc gaulois, avec lequel elle semblait jouer à la branche morte. A travers les âcres et lourds parfums du dix-neuvième siècle, une fraîche odeur de genêt bénit se fraya passage, précédant la marche d'une poétique nouvelle, d'un caractère intime et pénétrant. Comme on voit ces îles flottantes qui descendent, toutes fleuries, au fil de l'eau des Amazones, on vit la vieille Armorique rompre avec ses assises de granit et entreprendre son tour de France.

Pensive, elle vint s'asseoir au chevet du poète et du romancier, elle vint s'accouder au chevalet du peintre.

Son ombre se projette sur la philosophie. Lamennais, son enfant, s'échappe des méandres du mysticisme catholique et gagne les clairières de la libre pensée. Moins hardi que lui, Maurice de Guérin n'emporte de son séjour à la Chesnaye que des croyances confuses, partagées par sa sœur Eugénie.

Brizeux, le doux poète, chante, dans ses vers tout embaumés des senteurs de la lande, le bon curé d'Arzanno, le bois de Ker-Malô, le moulin du Teir, le limpide courant du Scorff : puis le voici qui conte ses printanières amours dans son tendre poème de *Marie*, plein d'ébats dans les bruyères et de rendez-vous où l'on ne se dit rien, près des ponts, sous les bouleaux, derrière les pierres, partout. Dans sa rustique épopée des *Bretons*, il rimera les émotions de la veillée, les hasards de la récolte, les travaux d'automne, les fileries des fileuses et les jeux des lutteurs. Le souvenir de son pays le poursuit, énergique et vivace, à travers les bruits du grand Paris; il se mêle impérieusement aux impressions de son voyage d'Italie. Un autre Breton, La Morvonnais, trouvera, lui aussi, des accents émus à la suite de Brizeux.

Ceux-ci, comme Jules Janin et Pitre-Chevalier, écriront l'histoire pit-

toresque de la Bretagne ; ceux-là, comme Emile Souvestre et La Villemarqué, étudieront ses coutumes curieuses et réuniront ses chants populaires. Un inconnu d'alors, Corentin Féval, qui deviendra Paul Féval, commencera sa réputation de conteur par des scènes de la vie bretonne que ses longs romans de cape et d'épée n'ont pas fait oublier.

Du livre, la Bretagne saute à pieds joints sur la toile. Une petite pièce de Brizeux, *le Paysagiste*, marque bien l'étonnement que causèrent, parmi les gars de sa commune, les premiers rapins qui violèrent l'entrée du paysage breton.

D'étranges bruits couraient dans toute la commune,
Voici : Depuis deux jours un homme en veste brune,
Un monsieur inconnu, son cahier à la main,
S'en allait griffonnant de chemin en chemin.
Au bourg on l'avait vu, d'un coin du cimetière
Dessiner le clocher et les deux croix de pierre,
Si bien que le clocher, quoique rapetissé,
Sur son papier maudit semblait avoir passé.
Aussi, garçon prudent, Melen, à son approche
Se cacha tout entier sous une grande roche,
Puis, comme un écureuil, sautillant dans les bois,
Il monta sur un chêne en criant : « Je vous vois ! »

Ce peintre était Eugène Guieysse. Au fond, il s'appelait Légion. Il précédait Adolphe Leleux, qui engendra Luminais, qui engendra Fortin, qui engendra Penguilly l'Haridon, qui engendra Guérard, Fischer, Gustave Brion, Yan d'Argent, Jules Noël... la légion des Bretons bretonnants enfin ! Ce fut alors une enrégimentation de moissonneurs et de faucheurs, de sonneurs de cornemuse et de bombarde, de lutteurs et de joueurs de boules ; un interminable défilé de foires tumultueuses, de cabarets enfumés, de noces arrosées de genièvre et de cidre, tout cela croisé par des fêtes paroissiales, des enterrements de jeunes filles, des pèlerinages aux bonnes Vierges, des haltes à la porte des églises, des communions en masse et des ports de viatique.

Pendant un bon tiers de ce siècle, le Finistère et le Morbihan ont gémi sous le talon des peintres. Ils sont passés à l'état d'articles de mode. Une fois, Paul de Saint-Victor s'est fâché tout rouge contre cette tyrannie du pinceau, contre cette canalisation de la nature. Mais en vain.

Meyerbeer, à son tour, arracha la Bretagne de sa couche virginale, et la transporta, palpitante, sur la scène.

Ce fut comme un viol. Nul compositeur, avant lui, n'avait seulement frôlé cette fleur sauvage. Il la prit tout d'un coup, et tout entière.

Meyerbeer préméditait l'audace; ses coups de mains étaient calculés pendant dix ans. Il y avait de la stratégie dans l'élaboration de ses idées. Il se lançait dans un sujet, non comme dans une aventure, mais comme dans une expédition lointaine, où l'intendance militait autant qu'un régiment.

Quand il composa *le Pardon de Ploërmel*, il était las de l'épopée lyrique, et voulait se retremper dans le drame champêtre. Il mena Pégase au vert. Non que Pégase se sentît fourbu, mais l'herbe drue le tentait. George Sand s'est traitée de même avec *la Petite Fadette*, *la Mare au Diable* et *François le Champi*, qu'elle s'imposa comme une villégiature de l'esprit.

Depuis 1851, Meyerbeer recherchait volontiers la solitude. Ses détracteurs redoublaient de violence. Ceux d'Allemagne faisaient un honteux écho à ceux de France.

Voici ce que Richard Wagner, le commensal et l'ami de Louis de Bavière, écrivait alors de Meyerbeer, dans une folle diatribe dirigée contre les compositeurs juifs en général. Comme ce maraud parle des dieux !

« *La faculté de tromper est si grande chez cet artiste, qu'il se trompe lui-même*, et peut-être le veut-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'*il voudrait bien créer des œuvres d'art* et qu'*il sait qu'il n'est pas en état de le faire;* pour sortir de ce pénible conflit entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, — ce qui est de nos jours le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît presque comme un personnage tragique; mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique : *d'ailleurs, le judaïsme qui règne dans les arts, et que ce compositeur représente dans la musique, se distingue surtout par son impuissance de nous émouvoir... et par le ridicule qui lui est inhérent.* » Et dans un autre passage, en forme de conclusion : « Les éléments artistiques qui répondent à la nature du juif doivent donc, jusqu'à la *trivialité* et au *ridicule*, porter le caractère de la *froideur* et de l'*indifférence*, et nous sommes obligés de désigner la période du judaïsme dans l'art musical moderne

comme celle de la plus complète impuissance de produire, de stabilité qui mène à la décadence!!! »

Meyerbeer s'inquiéta peu de savoir à quelle congestion des méninges cérébrales il fallait attribuer les opinions singulières de M. Wagner, et passa outre. Le penseur avait peu à peu envahi le musicien. Ce qui le tuait, c'était le conflit de sa patience de philosophe et de ses révoltes d'artiste. Les médecins lui ordonnèrent le séjour de Spa. Il s'y rendait chaque année, et chaque année il s'y isolait de plus en plus, se recueillant, allant au-devant de la mélancolie.

Sa gloire était faite : *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète* ceignaient son front d'une triple auréole. Par un phénomène commun à presque tous les grands génies, il revenait de lui-même à son point de départ. Après avoir subi les influences italiennes et françaises, le cosmopolite se réveillait tout à coup homme du Nord. La tradition de Weber, qui avait nourri l'enfant, tressaillait encore une fois dans l'âme du vieillard. La nature, mère féconde et généreuse, reprit en lui son éternelle chanson, que le hasard avait interrompue.

Le *Pardon de Ploërmel* est le *Freischütz* de Meyerbeer. C'est un *Freischütz* à l'aquarelle.

Quel compositeur français eût pu imprimer au *Pardon de Ploërmel* un tel caractère de grandeur et de simplicité ? Qui eût pu saisir sur le vif avec autant d'autorité cette magnifique couleur locale dont toute l'œuvre est empreinte? Qu'on cherche et qu'on réponde.

Originairement, le livret du *Pardon de Ploërmel* n'avait qu'un acte. Le sujet, ainsi condensé, ne manquait pas d'une certaine originalité. Par malheur, Meyerbeer s'avisa de le trouver élastique.

Meyerbeer, en ménage avec ses collaborateurs, avait l'art souverain de tirer les couvertures à lui. Il savait dissimuler l'égoïsme du musicien et se donner des librettistes en pâture.

Séduit par les développements lyriques auxquels la petite pièce de MM. Carré et Barbier prêtait le flanc, il intervint dans le jeu des auteurs, brouilla les cartes, biseauta, tricha, et fit perdre la partie à ses partenaires.

Le Pardon de Ploërmel, de MM. Carré et Barbier, était une idylle poussée au noir, une légende rustique enluminée à la litharge. Celui de Meyerbeer devient un drame quasi fantastique en trois actes, avec chèvre

obligée, orage et torrent d'eau naturelle. Sur le tout broche un rôle comique. Un compatriote d'Hoffmann est passé par là.

L'intrigue du *Pardon de Ploërmel* est ténue comme un fil de la vierge. Sur cette base fragile, Meyerbeer a posé trop de choses : il l'a tendue outre mesure, en la surchargeant de hors-d'œuvre de son cru, et l'a rompue en maints endroits. Mais c'était un forceps que cet homme. Il fallait que tout cédât à sa volonté! Par lui, ce qui était monotone a été rendu obscur; ce qui était obscur, merveilleux; ce qui était merveilleux, inintelligible. Malgré les coupures faites par la direction actuelle de l'Opéra-Comique, et la suppression complète de la scène du second acte entre Claude et Loïc, le *Pardon* est encore d'une longueur démesurée. Le monologue de Corentin dans sa chaumière, au premier acte, a été fait pour mettre en relief le talent mimique de Sainte-Foy : Sainte-Foy manquant, le monologue est fastidieux.

Les propos d'Hoël et de Corentin, dans tout le cours de l'action, sont, pour la plupart, incohérents et mal en point. Je laisse de côté les nombreuses invraisemblances dont ils sont semés; je n'en veux relever qu'une, parce qu'elle va servir à l'intelligence du livret.

Hoël, penché à une fenêtre de la chaumière du cornemuseux Corentin, désigne du doigt la closerie des Herbiers, en lui disant : « Il y aura demain un an qu'elle était la proie des flammes... C'est là qu'habitait le père de ma fiancée. Nous étions partis avant l'aube, entourés de nos amis et chantant les cantiques de Notre-Dame... Je conduisais Dinorah à la chapelle à laquelle on devait nous marier après le pardon; tout à coup un orage épouvantable éclata sur nos têtes, et la foudre mit le feu aux Herbiers. » A la suite de cet accident, Hoël quitte le pays. Dinorah, folle de désespoir, abandonne sa maison et s'enfuit par les prés, par les rochers sauvages, dans son costume de fiancée. Cette vie errante dure une année entière, au bout de laquelle la pauvre fille est précipitée du haut d'un pont, dans un torrent d'où elle est retirée par Hoël, les vêtements lacérés et souillés de boue. Elle n'en est pas moins prête à reprendre sa place sous le dais de fleurs des mariées, le long des sentiers qui mènent à la chapelle nuptiale.

Je voudrais, pour l'honneur du cérémonial, qu'on lui donnât le temps de se changer.

Le *Pardon de Ploërmel* parut sur la scène de l'Opéra-Comique, le 4 avril 1859. Le rôle de Hoël était confié à Faure, qui le créa d'une façon magistrale. Marie Cabel interprétait Dinorah. Sainte-Foy prêtait

à Corentin ses mines effarouchées, son expérience consommée de la scène, sa voix factice et stridente. Mesdames Bélia et Breuillé faisaient les deux pâtres. Mesdames Dupuy et Decroix, les deux chevrières. Barielle, une basse d'un fort beau timbre, chantait l'air du braconnier, et Warot, celui du faucheur. Enfin, deux petits rôles parlés, Claude et Loïc, aujourd'hui retranchés, empruntaient à Lemaire et à Palianti, leur joyeuse physionomie. En octobre 1851, le *Pardon* fut repris avec une autre distribution qui ne fut pas du goût de tout le monde. C'était mademoiselle Wertheimber qui jouait Hoël, abaissant *per fas et nefas* au diapason du rôle son contralto caverneux. Mademoiselle Monrose succédait à Marie Cabel. Je n'ai pas besoin de faire ressortir ce qu'il y avait de défectueux dans cette seconde épreuve : on le devine.

La musique du *Pardon* surprit les amis du maître et dérouta ses contempteurs. On était habitué à le voir souffler dans des trompettes héroïques, et, au moment où l'on craignait pour les murailles de Jéricho, on s'attendait peu à l'entendre sonner de la musette dans les buissons de houx bretons. On l'accusait de rester sourd à la douce voix de la nature, de se complaire dans les catastrophes d'hommes, dans les éboulements d'édifices, dans les complications extrêmes des passions humaines. On le vit tout à coup humer fortement les senteurs de la lande, enfler un biniou homérique, une cornemuse shakespearienne, et entonner à pleins poumons le chant des bardes armoricains.

On disait : Meyerbeer ne vit que par l'harmonie, par l'éclat des ensembles, par l'échafaudage des masses chorales. Il marche appuyé sur l'histoire, adossé à l'archéologie, aux traditions religieuses. Le camp et le cloître, voilà les deux pôles de son talent. Et Meyerbeer, piqué, répondit à ceux-là : Venez avec moi sous les vertes feuillées, je veux vous montrer les drames nés sous les toits de chaume, les pieuses prières du paysan, et les colères du ciel ; les clartés décroissantes du crépuscule, les fugitives ombres de la nuit et les fraîcheurs de l'aube matinale.

Une expression mélodique pleine de sincérité, des chants d'un style toujours noble et toujours pur, une admirable entente du pittoresque, une orchestration d'une richesse et d'une ingéniosité incomparables, un coloris instrumental aussi juste à l'esprit que flatteur à l'oreille, telles sont les qualités primordiales du *Pardon de Ploërmel*. Ce n'est pas un opéra comique, en ce sens qu'il excède souvent le cadre restreint du genre ; ce n'est pas non plus un drame lyrique, car il contient une partie comique importante, jusqu'à présent proscrite de l'opéra. C'est une œuvre à part qui ne correspond à aucune définition musicale et pour laquelle il faudrait créer le nom de drame pittoresque.

L'analyse de la partition m'entraînerait trop loin, car elle est très touffue dans l'ensemble, et brille en même temps par le détail. De plus, Meyerbeer s'y est taillé des *a parte* qui sont de véritables morceaux d'éloquence et sur lesquels il me faudrait m'appesantir longuement : je parle de l'*ouverture* et de l'*intermède pastoral* du troisième acte.

Ordinairement, le maître ne développe pas ses ouvertures : ici, il déroge à ses habitudes. L'introduction symphonique coupée par le chœur chanté derrière le rideau est une page superbe en forme de prologue, où les violons et les petites flûtes, associés dans des gammes chromatiques dissonnantes, simulent avec un réalisme tout moderne l'orage qui détruit la chaumière de Dinorah. J'ai une envie folle de vous citer tous les morceaux du premier acte : l'*introduction*, d'un rhythme si franc, et que relève encore la jolie villanelle des deux chevrières, *Gui lon la !* le *récitatif* et l'*air* un peu précieux de Dinorah près de sa chèvre; les *couplets* comiques de Corentin, le cornemuseux, saturés de curiosités instrumentales,

Dieu nous donne à chacun en partage
Une humeur différente ici-bas ;

le *duo* mouvementé dans lequel Corentin se croit aux prises avec la reine des Korigans ; le fameux *air* d'Hoël, un des plus beaux qu'ait écrits Meyerbeer et qui soient au théâtre; sa magnifique phrase fondue dans les moules d'airain de Weber,

Si tu crois revoir ton père expirant ;

et enfin le *trio* final dont l'agencement vocal semble tripler la sonorité, tout en dessinant admirablement le caractère de Corentin.

Ce premier acte n'est pas toujours exempt de longueurs, ainsi que le second. Les frayeurs de Corentin y tiennent peut-être une place trop grande, d'autant que le maître les a notées dans un style uniformément syncopé qui frise parfois la monotonie.

Le second acte est très musical. Il renferme néanmoins deux morceaux qui me semblent au-dessous du niveau élevé où se maintient le reste de la partition. Je désigne ici la petite chanson de contralto ajoutée après coup par Meyerbeer, qui a servi l'autre soir aux débuts de mademoiselle Lina Bell, et la romance de Dinorah :

Le vieux sorcier de la montagne,

conçue dans le goût archaïque. Mais le *chœur* des bûcherons au lever du rideau, toute la *scène de l'ombre*, la *valse*, et le *finale* dramatique qui clôt l'acte, sont autant de morceaux complets.

Quant au troisième acte, c'est celui que je préfère. Je n'y vois pas une

note à retrancher et je ne connais rien de plus grandement bucolique que l'épisode du chasseur, du faucheur et des deux pâtres perdus dès l'aurore dans les bruyères, et réunissant leurs voix pour envoyer à Dieu l'humble supplique des pauvres gens.

La touchante *romance* d'Hoël aux côtés de sa fiancée évanouie ; le *duo* qui la suit, et la scène finale du Pardon, dans laquelle revient la mâle prière entendue dans l'ouverture, forment les grandes lignes d'une pathétique péroraison.

Mademoiselle Zina Dalti, qui avait abandonné l'Opéra-Comique pour cultiver le chant italien, interprète assez convenablement Dinorah. Le vice constitutionnel de sa voix est un chevrotement perpétuel qui nuit en même temps et à la justesse et à l'éclat du son. Le baryton Bouhy me semble avoir trop présumé de ses forces en abordant le rôle d'Hoël. Il s'est vu dans la nécessité de baisser d'un demi-ton son air du premier acte : *O puissante magie!* qu'il chante aujourd'hui en *mi bémol mineur*, ton extrêmement sourd, et chargé de notes bémolisées qui ne sont plus dans le caractère tonal du morceau. En revanche, il a dit avec beaucop d'âme la suave romance : *Ah ! mon remords te venge.*

Lhérie est descendu de son piédestal de premier ténor pour chanter Corentin, un trial de force. Ce sacrifice d'amour-propre lui a porté bonheur. Il dit le dialogue avec intelligence, presque avec humour. Qui l'eût cru ! Il donne, en outre, aux frayeurs du cornemuseux leur accentuation juste, et montre dans des répliques où la mesure est constamment à cheval sur des syncopes, un imperturbable aplomb de musicien.

Dufriche, un lauréat du Conservatoire, et Charelli, un nouveau pensionnaire du théâtre, chantent, et remarquablement, les strophes du chasseur et du faucheur. Mesdemoiselles Lina Bell, transfuge des Variétés, Reine, Ducasse et Chevalier complètent un ensemble qui ne s'était vu de longtemps à l'Opéra-Comique.

La mise en scène du *Pardon de Ploërmel* est assez piteuse, sauf le dernier tableau. La Bretagne est un pays pauvre. Il fallait, pour rester dans les termes du *Contrat social*, lui faire l'aumône d'une belle décoration.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Monsieur le Directeur,

La Chronique musicale publie, en ce moment, sous ce titre : *De la Gymnastique pulmonaire contre la phthisie*, un savant et très intéressant travail de M. le docteur Burq. Je suis si heureuse de voir qu'un médecin de talent propage des idées que je mets en pratique depuis bientôt six ans, que je vous adresse ces lignes pour que vous les publiiez si vous le jugez à propos. On ne saurait, ce me semble, trop répandre les bonnes choses.

Jadis, étudiant le chant, je fus tellement surmenée par des professeurs ignorants ou ineptes, que ma carrière théâtrale fut brisée. Ma poitrine ne put résister aux efforts incessants qu'on exigeait d'elle. Pendant deux ans, je demeurai presque aphone ; je souffrais horriblement d'une laryngite granuleuse, je crachais le sang, je n'osais articuler un son, je pouvais à peine respirer, à peine parler, je ne faisais pas un pas sans tousser. Condamnée par les notabilités de l'art médical, je me sentais mourir, et chacun autour de moi s'étonnait que je vécusse encore, lorsque, le désir de vivre me saisissant violemment, j'abandonnai toute espèce de traitement et je résolus de savoir comment on s'y était pris pour épuiser mes pauvres poumons. Ayant eu l'occasion de faire de l'anatomie, j'en profitai. Je parvins à me rendre exactement compte de la manière dont s'accomplissent les diverses fonctions du thorax, et, en apprenant comment le divin mécanicien avait construit la machine humaine, je fus sauvée. Le mécanisme de la respiration m'étant connu, je le fis jouer. Respirer est une science. On ne me l'avait jamais dit, et je ne m'en doutais point. On m'avait fait chanter de poitrine tous les sons du médium : c'était insensé, et je comprenais que ce déplorable système m'avait enflammé le larynx, les bronches, le poumon droit, et qu'il avait amené l'aphonie. Alors je cessai de me renfermer; je marchai, j'allai respirer au grand air. A l'aide d'exercices vocaux raisonnés, j'arrivai tout doucement, d'abord en tâ-

tonnant, ensuite, avec plus d'assurance, à établir une sorte de gymnastique interne qui est aujourd'hui l'objet d'un travail très concis, très succinct, et que je me réserve de publier prochainement. Enfin, mes poumons, redevenus sains et solides, fonctionnèrent tant et si bien, qu'au bout d'un an je ne rachais plus le sang. J'étais guérie. Je ne souffrais plus, je pouvais marcher deux ou trois heures sans fatigue, je m'étais reconstitué une *voix forte, juste et belle* que je manie à ma guise, et qui, chaque jour, se développe et gagne en puissance, malgré la fatigue inhérente à la carrière du professorat à laquelle je me suis vouée.

Certaine désormais de suivre le bon chemin, je renouvelai sur mes élèves les expériences tentées sur moi-même avec un si complet succès. J'obtins des résultats extraordinaires. Je dotai de voix remarquables des jeunes filles qui n'en avaient pas et qui, en pratiquant ma gymnastique des *organes internes*, virent se développer leur poitrine, de telle sorte qu'elles durent faire élargir le haut de leur corsage de dix à quinze centimètres en moins de trois mois ; les épaules dites en porte-manteau s'abaissèrent et devinrent gracieuses ; des abdomens réellement informes s'effacèrent. Ces métamorphoses ne me causent aucun étonnement ; elles sont le résultat invariable des moyens que j'emploie.

Une de mes élèves avait l'omoplate gauche si proéminente, et l'omoplate droite si déprimée, que l'on disait d'elle : « Elle est bossue. » Deux ans après, ses études étant terminées, les deux omoplates étaient semblables. Cette personne possède, à cette heure, la plus jolie poitrine et les plus charmantes épaules qu'on puisse voir.

Je dirige depuis le 1er juin dernier les études d'un garçon de vingt-trois ans qui, doué d'une superbe voix, vint de Toulouse à Paris dans le but d'étudier le chant. Tombé entre les mains d'un grandissime professeur, dont je tairai le nom, il ne tarda pas à perdre entièrement sa voix. Ce fut l'affaire de quinze mois. Les motifs? hélas! ils ne varient guère! On ne lui avait appris ni à respirer, ni à émettre le son, ni à articuler; on le laissait chanter dans la gorge, dans le nez ; il ne dépassait plus le *ré* du médium qu'avec une peine infinie ; il lui était impossible de fixer un son, de le soutenir, d'aborder la nuance piano sans chevroter. C'était horrible, inconcevable, désolant!

Aujourd'hui, il attaque le *si bémol* grave et le *si bémol* aigu ; le médium se forme, sa voix acquiert de l'homogénéité ; sa respiration, si courte jadis qu'elle l'obligeait à reprendre haleine à chaque demi-mesure, s'allonge enfin assez pour lui permettre de chanter une phrase tout entière sans fatigue. Sa poitrine s'élargit beaucoup. Je ne multiplierai pas inutilement les exemples et je n'ajouterai qu'un mot aux faits précédents. Si beaucoup de nos chanteurs passent journellement à l'état d'étoiles filantes, si nos théâtres sont à peu près dépourvus de voix, nous ne devons nous en prendre qu'à l'imperfection de l'enseignement, au vice des méthodes, à l'insuffisance, ou même à l'absence de vues concernant *la respiration*, *l'émission*, *l'articulation*, à l'ignorance routinière de nos professeurs émérites devenus innocemment, je me plais à le croire, les bourreaux de leurs disciples et les useurs de nos poitrines.

Le jour où, pour être admis à l'honneur de professer le chant au Conservatoire, on devra passer de sérieux examens; le jour où la coterie ne sera plus souveraine maîtresse ; le jour où le talent et l'expérience l'emporteront sur

l'intrigue et la camaraderie, nous aurons des voix durables dans des corps bien sains. Ce jour-là, les maîtres anciens et modernes trouveront des interprètes, les artistes dureront, l'art sera dépourvu de ficelles, et les chanteurs, sûrs d'eux-mêmes, ne ressembleront plus aux équilibristes dansant sur la corde raide au risque de se rompre le cou.

Si, après deux ans d'études vocales, la poitrine ne s'est pas *amplement élargie,* si la voix n'a pas doublé de volume, si sa justesse n'est pas irréprochable, si on ne se sent pas, pour ainsi parler, en possession de son avenir, si l'organe n'a pas acquis une complète homogénéité et tout le charme désirable; c'est qu'on a été mal enseigné, qu'on a mal travaillé, et que, si toutefois il n'est pas trop tard, tout est à défaire d'abord et à refaire ensuite.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de tous mes sentiments

24 août 1874.

Andrée Lacombe.

Orange. — Notre collaborateur, M. Charles Soullier, nous envoie une description pittoresque des fêtes qui ont eu lieu à Orange les 23, 24 et 25 août, entre autres de la représentation de *Norma*, chantée au théâtre romain, par mademoiselle de Taisy, madame Labat, MM. Michot et Bonnesseur; nous n'en donnerons qu'une analyse.

M. Soullier nous parle tout d'abord de l'effet saisissant de la vaste enceinte du théâtre, de ses murs gigantesques, dont Louis XIV, pénétré d'admiration, n'avait pu s'empêcher de dire : « Ah! voilà bien la plus belle muraille de mon royaume. »

Sur la scène, qui a trente-six mètres de largeur, une masse chorale de quatre-vingt-dix personnes se déployait à l'aise, faisant flotter au vent les costumes divers de druides, de guerriers romains, de licteurs, d'eubades et de prêtresses.

Il ne faut pas oublier que ces chœurs célèbres ont remporté deux fois le premier prix dans les concours universels des orphéons de France réunis à Paris.

Un orchestre de cent vingt musiciens, sous la direction habile de M. Joseph Brun, professeur du conservatoire d'Avignon ; enfin les artistes susnommés de l'Opéra de Paris, tels étaient les éléments remarquables de cette solennité musicale exécutée en plein vent, avec un ciel étoilé pour plafond.

Dans les entr'actes, des projections de lumière électrique de diverses couleurs venaient, par intervalles, éclairer la foule bigarrée, groupée capricieusement sur les gradins du théâtre, et « semblaient, dit M. Soullier, une population de Lilliputiens vus par le gros bout d'une lorgnette. »

La recette de cette représentation a atteint le chiffre respectable de 18,000 francs.

Chaque année, à la même époque, qui est celle de la foire aux oignons, il y a, à Orange, des solennités du même genre, impossibles ailleurs qu'en Provence, où le ciel est pur, et où les Romains ont laissé de leur passage ces monuments éternels et gigantesques.

FAITS DIVERS

Mardi a eu lieu, à la Chambre des notaires, l'adjudication du bail du Théâtre-Lyrique. Une seule enchère de 100 fr., a été ajoutée à la mise à prix de 70,000 fr. et c'est à M. Castellano que le théâtre a été adjugé. On va jouer uniquement le drame dans cette salle qui fut créée pour la musique, et qui échappe désormais à notre compétence. En changeant de destination, la salle de la place du Châtelet prend le nom de *Théâtre-Lyrique et Historique*. On ouvrira le 1er novembre avec : la *Jeunesse des Mousquetaires*.

— Nos lecteurs se souviennent de l'article de notre collaborateur Edmond Neukomm, sur l'enseigne du *Postillon de Longjumeau*. Un entrefilet qui a paru dans la plupart des journaux, et que nous avons reproduit nous-mêmes dans notre dernier numéro, annonçait que l'enseigne, enlevée par le caporal Rittinger, avait été restituée à son propriétaire avec une indemnité de 100 francs.

Notre collaborateur et ami Albert de Lasalle, dans sa chronique musicale du *Monde illustré*, racontait ces jours derniers qu'il avait voulu tirer les choses au clair. Croyant peu à cette restitution de la part des Prussiens, il s'est donné la peine d'écrire à l'aubergiste lui-même, qui lui a répondu :

« Monsieur,

« Le *Postillon* nous a été pris par les Bavarois. Nous nous sommes plaints aux Prussiens, et, au bout d'un certain temps, ils nous ont envoyé une petite somme pour le remplacer.

« Je vous salue,

« Veuve Boètte. »

« L'enseigne du *Postillon de Longjumeau* est donc toujours à Munich. Mais nous trouvons dans le *Ménestrel* du 30 août, la note suivante que nous livrons sans commentaires :

« L'enseigne du *Postillon de Longjumeau* est-elle toujours à Munich, où elle fut expédiée pendant la guerre, ou bien est-elle revenue s'accrocher au-dessus de la porte de son auberge légendaire ? *That is the question* et voici les faits : Après l'article de M. Edmond Neukomm, racontant par le menu tous les détails de l'enlèvement opéré par le caporal Rittinger, un de nos amis eut la curiosité *d'aller y voir*. Il profita de son premier jour de liberté pour se rendre à Longjumeau et le lendemain vint nous rendre compte de son excursion. Tout était rentré dans l'ordre, l'enseigne était à sa place et l'aubergiste avait assuré à notre ami que le corps du délit lui avait été renvoyé avec un billet de cent francs à titre de dommages-intérêts. La chose nous parut assez peu ordinaire et suffisamment curieuse pour en faire part aux lecteurs de ce journal, et comme notre ami présentait toutes les garan-

ties de sincérité désirables, nous dressâmes procès-verbal de sa déposition, et nous insérâmes dans *le Ménestrel* une petite note qui fit le tour de la presse parisienne. Or, voilà que M. Edmond Neukomm nous écrit pour nous prier de redresser les faits, car M. Albert de Lasalle, le chroniqueur du *Monde illustré*, a reçu de madame veuve Boette le billet que voici : « Le *Postillon* nous a été pris par des Bavarois. Nous nous sommes plaints aux Prussiens, et, au bout d'un certain temps, ils nous ont envoyé une petite somme pour le remplacer. » Voilà qui est bien ; mais justement la *Gazette de Lorraine* (organe prussien), nous apporte, dans son numéro du 22 courant, la nouvelle que l'enseigne vient d'être restituée sur un ordre du roi de Bavière, accompagnée cette fois d'un billet de mille francs! Pour peu que cela dure, voilà *un tableau* qui va créer des rentes à son propriétaire, et M. de Leuven en pourra réclamer sa part de droits d'auteur. Mais, entre temps, où est la vérité? qui a raison? notre ami, madame Boette ou la *Gazette de Lorraine?* Mystère! et, à moins qu'il n'y ait à Longjumeau autant de postillons qu'il y a de Jean-Marie Farina à Cologne, je ne vois pas trop comment on peut avoir le mot de cette énigme. Si fait pourtant! il est un moyen fort simple de tirer la chose au clair, c'est de nous rendre en masse dimanche prochain à Longjumeau, et je serai bien mauvais prophète si madame Boette ne se montrait enchantée de nous donner toutes les explications désirables.

— Les Italiens vont rouvrir sous la direction de M. Bagier.

Voici quelles sont les clauses imposées par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques pour l'exploitation de la salle Ventadour : dix actes nouveaux par an, 10 o/o de droits d'auteur, deux cents représentations par an d'opéras français, et trente seulement d'opéras italiens (ou traduits du français). M. Bagier a accepté ces conditions, qui sont notablement plus douces que celles formulées d'abord. Il s'est, en outre, entendu avec M. Strakosch pour le rachat du matériel qu'il avait cédé l'année dernière à celui-ci.

Les représentations françaises n'auront lieu qu'après l'inauguration du nouvel Opéra, c'est-à-dire vers la fin de l'année.

— Notre collaborateur, M. Lacome, l'auteur de la musique de la *Dot mal placée,* vient de terminer la partition d'un opéra bouffe en trois actes, dont les paroles sont de MM. de Forges et Laurencin.

— On lit dans le *Journal de Paris*, du 30 novembre 1809 :

Le sieur Dumas, auteur de la *contre-basse guerrière*, ayant obtenu les encouragements du gouvernement, vient de composer un nouvel instrument intermédiaire entre le premier et la clarinette, dont il est la basse, et de compléter ainsi le système de la musique militaire. Au moyen de ce nouvel instrument, que l'auteur nomme *basse guerrière*, et qui a déjà eu l'approbation de MM. Gebauer, Martini, Grétry, Desvignes, Lesueur et Cornu, tout se trouvera lié et uniforme dans le système des instruments à vent ; l'oreille aura le plaisir d'entendre des sons de même nature, depuis les sons les plus aigus de la clarinette jusqu'aux sons les plus graves de la contre-basse; l'é-

chelle musicale est bien graduée, le médium est rempli et la filiation des sons s'y trouve sans lacune comme entre la contre-basse à cordes, la basse et le violon. Le sieur Dumas demeure dans la Cité, rue de la Vieille-Draperie, n° 10.

L'annonce est terminée par ce *post-scriptum* parfaitement vrai, dont M. Sax a démontré l'exactitude en inventant les saxophones.

Nota. — Le basson n'étant que la basse du hautbois, ne remplit pas aussi bien le système des *instruments guerriers*.

NOUVELLES

Paris. — *Opéra.* — Une indisposition de M. Belval fait remettre à mercredi prochain la reprise de *Robert-le-Diable*, qui doit servir de pièce de début à M. Vergnet, le jeune lauréat du concours du Conservatoire.

— M. Halanzier a engagé, il y a deux ans, M. Ladislas Mierwinski qui possède, dit-on, une remarquable voix de ténor; M. Croharé, chef de chant de l'Opéra, lui a donné des leçons depuis cette époque, et l'on annonce aujourd'hui ses prochains débuts dans le rôle de Raoul des *Huguenots*.

Opéra-Comique. — On répète activement *Mireille*, de Gounod, avec mesdames Carvalho et Duchesne, ainsi que *Carmen*, nouvel opéra comique, dont les paroles sont de MM. Meilhac et Halévy et la musique de M. Georges Bizet. Cette dernière pièce aura pour principale interprète madame Galli-Marié, pour laquelle le rôle de Carmen a été écrit.

Châtelet (Opéra populaire). — Le prologue d'ouverture de l'Opéra populaire au Châtelet, sera écrit par M. Ehrhart, prix de Rome de cette année, sur des paroles de M. G. Duval; il aura pour titre : *la Muse populaire.* — Nous avons donné la distribution du *Paria*, avec lequel on inaugurera les représentations d'opéra; les rôles des *Amours du Diable* de Grisar, l'ouvrage qui alternera avec celui de M. Membrée, seront remplis par mesdames Mélanie Reboux, Vidal, Foliari, Rizzio, MM. Nicot, Peters, Brion d'Orgeval, Bourdais et Aujac.

— La direction du Châtelet vient de recevoir un opéra comique, en deux actes, paroles de notre collaborateur M. Nuitter, musique de M. Adrien Boïeldieu : il aura pour titre : *la Halte du Roi.*

Folies-Dramatiques. — Réouverture avec *la Fille de Mme Angot.* MM. Mario Widmer, Emmanuel et mademoiselle Rose Marie, une débutante qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme des Bouffes, jouerontles rôles d'Ange Pitou, de Pomponnet et de Clairette.

Bouffes-Parisiens. — Ce théâtre rouvrira ses portes vers le 1er septembre avec madame Théo et M. Daubray dans *la Jolie Parfumeuse.*

Château-d'Eau. — Ce soir 1er septembre, première représentation du *Treizième Coup de Minuit.*

Folies-Marigny. — Aujourd'hui, réouverture des Folies-Marigny, par la 10e représentation des *Filles de l'Air*, de M. Buguet, et la première représentation de *la Sage-femme de Montargis*, de M. H. Rochefort et A. Marx. Mademoiselle Gosselin, qui a été pendant trois ans danseuse à l'Opéra, jouera le rôle de la Sylphide.

Concerts Frascati. — Cet établissement, qui avait été mis en faillite, appartient à de nouveaux directeurs, MM. Roger et Cie.

La partie artistique est confiée à M. Antonin Louis. Des concerts classiques, de genre, des bals et des tableaux vivants : voilà le programme de la nouvelle administration.

Chefs d'orchestre : MM. Litolff et Hervé.

M. Tamberlick serait engagé pour chanter dans quelques concerts.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Latayette, 61.

LES
MAQUETTES DU NOUVEL OPÉRA

I

Notre époque est une bien singulière époque, et c'est avec un sentiment douloureux que l'écrivain en envisage toutes les faiblesses. Tout est perverti; tout se transforme : la pensée aussi bien que la conscience. Les attermoiements et les atténuations pullulent. Le progrès semble arrêté. La critique seule subsiste dans une splendeur incomparable. Il y aurait une étude à faire, intéressante et surtout universelle, de ces rages de l'homme qui bénéficie des créations, contre les créateurs dont le nombre est évidemment restreint. Le champ serait fertile en dé-

couvertes de cas fréquents et généraux. La somme de ces observations apporterait assurément un enseignement sévère aux générations futures, et les contemporains de *mil neuf cent soixante-quatorze*, par exemple, reculeraient épouvantés devant un résultat qui menace fort d'être celui-ci :

« A Paris, écriraient-ils, en France, en Europe, dans le monde entier « peut-être, en plein dix-neuvième siècle, la critique (la critique que « l'on sait) sapait tout ce qui était grand, tout ce qui pouvait et devait le « devenir. Mais, en revanche, elle couvrait de fleurs une certaine « madame Théo; elle élevait sur de riches pavois une autre chanteuse « de café concert, madame Judic ; elle exaltait un nommé Offenbach et « l'auteur de *La Fille de madame Angot*, petite chose insignifiante que « l'on prenait pour un chef-d'œuvre et qui rapportait des millions.

« M. Du Locle était alors directeur de l'Opéra-Comique. Il assassi- « nait lentement, mais à coups sûrs, un genre éminemment français. « Il commit ce crime si bien qu'on ne put jamais y remédier, et qu'il « ne reste de cette branche de l'art que de rares vestiges.

« L'oncle de M. Du Locle, M. Perrin, dirigeait la scène de la Comé- « die-Française, le premier théâtre des mondes civilisés, et remplaçait « la pureté de la langue, les chefs-d'œuvre de Racine, de Molière, de « Corneille, par le *Sphinx*, *Jean de Thommeray*, et autres médiocrités « parées de somptueuses et outrageantes décorations. L'austérité des « représentations, le respect que l'on doit aux œuvres, avaient disparu « devant la transformation d'un temple de l'art en salon de noble et « bavarde compagnie, où l'aristocratie parisienne se rendait visite trois « fois la semaine.

« Le tout était subventionné par l'État et approuvé ou supporté par « la plupart des critiques. En vain quelques fidèles, quelques croyants « protestaient de toute la noirceur de leur encre contre ces misères, « contre ces effondrements. En vain ils demandaient que l'on chassât « les marchands du temple!

« Il était une autre scène subventionnée et importante celle de « l'Académie nationale de Musique. Quelques années avant cette « époque, vers l'an 1870, après une guerre dévastatrice suivie d'orgies « et d'abominables crises sociales, M. Perrin avait quitté la direction de « l'Opéra et laissé au gré, au caprice des tourmentes révolutionnaires, « l'édifice et ceux qui le rendaient célèbre par leurs talents. Un homme « était venu de province qui, avec un courage dont on doit le féliciter, « prit en main la lourde charge dont les épaules de M. Perrin avaient « été effrayées. M. Perrin l'avait poussé vers cette entreprise hardie. En

« dépit de cette déplorable situation, l'Opéra fit de très fructueuses « recettes. De 1871 à 1874, il put donner le jour à trois opéras nouveaux « et à deux ballets. Vers la fin de 1873, la salle de la rue Le Peletier « fut détruite par un incendie et l'Opéra fut transporté à la salle Venta- « dour. Le directeur de l'Opéra, M. Halanzier, n'en demeura pas « moins en butte à la critique. Il venait de subir un désastre. On le « critiqua. Il fit des efforts surhumains pour pousser à l'achèvement « du Nouvel-Opéra, œuvre merveilleuse s'il en fut jamais. On le cri- « tiqua. Aidé par une expérience consommée et par une commission « composée d'hommes éclairés, il fit refaire les décors de la *Juive*, de « *Guillaume Tell*, d'*Hamlet*, de la *Favorite*, de la *Source*, de *Don* « *Juan*, de *Faust*, de *Robert le Diable*. Il veillait à ce travail de géants « avec une sollicitude incroyable... On le critiquait toujours. . . .

. . . . . .

Je ne puis honnêtement préjuger les notes qui suivront fatalement celles-ci, dans une centaine d'années, mais je crois fort qu'elles auront à peu près le même fond et qu'il sera facile de constater ce que je disais plus haut à savoir : qu'à notre époque on critique trop souvent ce qui mérite les encouragements ou l'éloge.

II

A Dieu ne plaise que je veuille, à cette place, abuser de ce que j'ai vu ces jours derniers, pour riposter victorieusement aux attaques dont le directeur de l'Opéra est l'objet, justement d'après la majorité, injustement selon les autres. Il messiérait à l'un des derniers venus et des plus humbles dans la presse parisienne, de porter aussi haut la défense d'un tel administrateur, mais la liberté d'appréciation qui est laissée ici à chacun, me donne le droit d'exprimer une opinion à l'appui de laquelle j'apporte des arguments sérieux.

Aussi bien me contenterai-je et suffira-t-il de transcrire les notes que j'ai prises et les souvenirs que j'ai gardés. Est-ce un rêve? me suis-je dit en sortant du Palais de l'Industrie. Mes yeux ont-ils bien vu? Mes oreilles ont-elles bien entendu? Sans avoir la prétention outrée d'être blasé sur les surprises, je ne crains pas d'avouer que, m'inspirant de Brid'oison, rien ne m'étonne... d'ordinaire. Par contre, en cette circonstance particulière, je suis demeuré stupéfait et je me suis incliné devant les efforts réunis de l'art, de l'industrie, de l'expérience savante et de l'initiative intelligente. Je me suis étonné d'autant plus qu'en

échange de ces résultats, le public, la foule, cet enfant qui est un juge, n'est pas toujours bien placé pour asseoir son jugement.

Le juge est rarement dans le secret des dieux; aussi, fréquemment pèche-t-il, en matière de décorations théâtrales notamment. Cet art n'est rien moins que nouveau.

D'après les savants, à l'époque d'Euripide déjà, la mise en scène était fort avancée et les Grecs tenaient en grande estime la peinture des décors, qui existait, contrairement à l'opinion d'Aristote, bien avant le temps de Sophocle. Déjà on observait rigoureusement les lois de la perspective, et dans certaines tragédies comme les *Perses*, *Œdipe à Colone*, par exemple, où le lieu supposé de la pièce était différent, il était de toute nécessité que le fond de la scène fût caché par des décorations appropriées. On se servait pour des changements à vue de prismes triangulaires, placés sur des pivots qui tournaient et changeaient instantanément le décor. Il y avait aussi des escaliers de Charon, (Χαρώνειοι κλυμακες) ou sortes d'échelles au moyen desquelles les ombres des morts semblaient sortir de terre. Il existait une autre machine, dont le nom n'a pas encore percé la nuit des temps et qui était poussée de derrière le mur de fond en avant, sur des rouleaux. La machine appelée aujourd'hui *gloire* et à l'aide de laquelle les dieux ou les fées se soutiennent dans les airs, était également très prisée dans les théâtres grecs. Tout ceci devait être infiniment curieux et devait avoir des proportions bizarres, si on établit un rapport entre les scènes et les salles du temps, et si l'on en juge par le théâtre en bois, que fit construire Æmilius Scaurus, gendre de Sylla, l'an 58 avant J. C. Il contenait 80,000 spectateurs. Et s'il plaisait au lecteur qui a bien le droit de l'ignorer, de savoir quel est celui qui le premier fit construire à Rome un théâtre de pierre, je lui répondrais qu'on le doit au grand Pompée; qu'il pouvait contenir 40,000 spectateurs et qu'il fut érigé 55 ans avant notre ère.

Vous voyez que les Grecs et les Romains n'y allaient pas de main morte et qu'il décoraient et machinaient autrement leurs théâtres que les théâtres royaux du temps des Molière, des Corneille et des Racine.

En ce temps de merveilleuse souvenance, l'administration traitait d'une façon singulière les chefs-d'œuvre.

Les *Horaces*, par exemple, avaient pour mise en scène : un palais à volonté; au cinquième acte, un fauteuil.

Cinna : un palais à volonté; au deuxième acte, un fauteuil, deux tabourets; au cinquième acte, un tabouret à la gauche du roi.

Polyeucte : un palais à volon

Le *Misanthrope* de Molière était ainsi agrémenté : le théâtre est une chambre, il faut six chaises, trois lustres.

Pour la multiplication de ces exemples, je renverrai le lecteur au livre excellent de M. J. Moynet (1) qui les a condensés avec un talent remarquable.

Mais arrivons bien vite à la question, toute d'actualité, des maquettes de l'Opéra.

III

Un beau matin, j'ai donc franchi le seuil des immenses ateliers du Palais de l'Industrie. Devant ces profondeurs, remplies du comble jusqu'au faîte de châssis, de toiles, de ponts volants, de pots à couleur, mon œil s'est d'abord égaré et je n'ai guère vu qu'un bizarre assemblage de choses surprenantes. — Petit à petit, et grâce à l'obligeance de quelques personnes qui avaient bien voulu m'accompagner dans cette excursion au milieu d'un monde inconnu, j'ai fini par classer le tout, et j'espère ainsi faire profiter les lecteurs de *la Chronique musicale* des renseignements techniques et pleins d'intérêt que mes guides experts m'ont donnés avec une rare clarté.

Et d'abord, jamais directeur n'eut une aussi lourde responsabilité. Monter une pièce nouvelle en six mois, chacun a pu le faire et peut le faire; mais préparer à la fois les décors de huit grands opéras et d'un ballet (*Hamlet*, *la Juive*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Favorite*, *Faust*, *Don Juan*, *Robert le Diable* et *la Source*) le 25 avril 1874, perdre un mois en installations diverses, commencer le vrai travail le 25 mai et être prêt le 1er janvier 1875, accomplir un pareil tour de force en huit mois, cela est littéralement prodigieux. Et cela est cependant.

Le public ne peut se faire une idée, même approximative, des difficultés d'une semblable opération.

Voici rapidement les phases de la construction d'un décor. Étant donnée la pièce que l'on a à décorer, on commence par établir une maquette. — Cette maquette est placée sur un petit modèle de théâtre, et les châssis, les rideaux, les plafonds, les praticables sont figurés avec du carton. Ce travail fait, chacun le vient critiquer. Le directeur, dans le cas actuel, a d'abord rectifié, selon ses vues, les projets qui lui ont été

(1) *L'Envers du théâtre*, 1 vol. in-12. — Hachette.

soumis, puis il a réuni la Commission chargée de l'examen des nouvelles décorations, et chaque membre a discuté plus ou moins sur les modifications à apporter. — Enfin, est arrivée l'exécution. Le peintre donne les mesures au machiniste, qui fait immédiatement les épures à la grandeur définitivement arrêtée. On coud les toiles, on assemble sur le parquet de l'atelier les châssis sur lesquels on tend la toile, fixée par des « broquettes. » On trace alors les silhouettes des châssis qui seront « chantournées, » puis taquetées; et enfin, quand le décor sera peint, (comme le peintre aura carrément marché sur la toile et que, par conséquent, elle deviendra « floche, ») on procèdera au « marouflage, » c'est-à-dire que l'on collera sur la partie interne du décor un papier épais. Cette opération dernière a le double avantage, grâce à la colle, de resserrer les tissus, de rétablir la fermeté de la toile, et, grâce au papier, d'éviter la transparence.

C'est avec des brosses grosses comme des balais, dont elles portent le nom, qu'on procède à l'ébauche d'un décor. Ces brosses sont emmanchées d'une hampe assez longue pour que le peintre puisse travailler debout, et je ne connais rien d'étrange comme l'aspect de ces hommes qui marchent impunément sur les coins de cathédrales gothiques, sur les branches des forêts profondes et sur les statues des saints qu'ils viennent de peindre.

Ce spectacle est d'autant plus curieux au Palais de l'Industrie que les proportions des décors sont imposantes. Ainsi, une toile de fond, — celle, je crois, de l'acte du Palais, d'*Hamlet,* que j'ai vu peindre,—a vingt-sept mètres de large (dix mètres, si je ne me trompe, de plus qu'à la salle de la rue Le Peletier) et vingt et un mètres de hauteur.

Pour ajouter au fantastique de tout ceci, vous avez au premier étage toute une série de fourneaux qui constitue l'atelier des menuisiers-machinistes. En face de chaque espace comprenant l'atelier de chacun des peintres, il existe un petit cabinet où, pêle-mêle, sont rangés des cartons renfermant la somme de travaux de vingt années, des spécimens de toutes les architectures, et les maquettes des décors dont chaque peintre est chargé.

Tour à tour, j'ai visité ces réduits où MM. Rubé et Chaperon, Cambon, Chéret, Lavastre et Despléchin combinent les splendeurs que, dans quatre mois, le monde entier viendra voir. — Là, j'ai vu montées ces maquettes, réduction Colas des gigantesques décors déjà faits, ou près d'être terminés.

Comprenant à merveille les nécessités d'un progrès dans les décors d'un nouvel Opéra, M. Halanzier s'est ingénié à modifier certaines mises

en scène, et à donner un relief plus considérable aux décors qui, au point de vue du dessin général, demeureront ce qu'ils étaient en principe.

Ainsi, par exemple, la maquette de l'acte des Soldats, de *Faust,* donne l'idée d'un important changement dans la mise en scène de cet acte. Au lieu d'entrer misérablement, comme ils le faisaient autrefois, par des portes qui ressemblaient à des fenêtres, les soldats entreront désormais par le fond à gauche, au dernier plan, passeront sous une porte monumentale et descendront un escalier magnifique qui les conduira sur le devant du théâtre, en face de la maison de Marguerite. Ce décor, exécuté par M. Cambon, est de toute beauté, et cette nouvelle mise en scène fera grand effet, j'en suis convaincu.

Une sérieuse modification a été également apportée au premier acte des *Huguenots.* La mise en scène en vigueur ne permet pas de voir suffisamment Valentine, quand elle vient chez Nevers pour rompre un « hymen odieux. » — Cela était une faute, aussi l'a-t-on corrigée en établissant un pavillon où le public verra très facilement entrer Valentine, de même qu'il la verra en sortir et, par cela seul, comprendra bien mieux l'action qui était légèrement obscurcie.

IV

Entrons d'abord chez MM. Rubé et Chaperon pour admirer le cinquième acte de *la Juive.*

Dans le fond, Constance étale ses richesses architecturales. Tout le théâtre est pris par ce décor. La ville seule tient la place de trois « fermes. » Au second plan, le bûcher sinistre où la haine, l'amour, l'ingratitude précipiteront la malheureuse Rachel. Sur le devant, à gauche, un perron sur lequel le peuple assistera à cette scène tragique. A droite, le trône de Brogni, couvert par les draperies d'une somptueuse tente. Ce décor atteint les plus grandioses proportions.

Passons à l'acte du palais d'*Hamlet* dont les dispositions ont été absolument changées. Il est d'une richesse et d'une couleur remarquables, mais ne séduira certainement pas autant que le deuxième décor du premier acte, demeuré ce qu'il était à la création. Chacun se rappelle l'impression irrésistible produite par l'effet de la neige qui jette un jour si mystérieux sur la plate-forme du château d'Elseneur.

Le décor du dernier acte d'*Hamlet* : « le cimetière, » est une véritable trouvaille. Le soleil va se coucher à l'abri de nuages rouge-sang; il reflète sur les tristes cyprès, sur les sombres sapins, sur les tombes blan-

ches une blafarde et funèbre lumière. On l'aperçoit à travers un arbre immense qui occupe le premier plan. C'est bien là le sommeil de la nature conviant au sommeil de la mort.

Le premier acte de *Guillaume Tell* vient à propos chasser les réflexions glaciales par lesquelles on vient de passer. Rien de plus frais, de plus riant, de plus pittoresque que ce décor complètement nouveau.

Nous voici en pleine Suisse. De hautes montagnes élèvent jusqu'aux nuages bleus leurs sommets blancs de neige. A droite, des châlets, à tous les plans, jetés çà et là, à mi-côte, plus haut, plus bas, perchés sur un ravin, enfouis sous un roc. On les aperçoit colorés par le soleil à travers le pont « praticable » et rustique jeté sur le torrent qui roule à gauche ses ondes tumultueuses. Tout à l'heure, le petit pêcheur invitera la jouvencelle timide à le venir rejoindre sur les flots.

Le premier tableau du cinquième acte des *Huguenots* « le cloître, » n'étant qu'un rideau admirablement peint, faisons-le disparaître pour arriver au deuxième tableau qui représente, d'après une estampe, un coin du vieux Paris. Dans ce carrefour tomberont sous les balles des calvinistes, Valentine, Raoul et Marcel. Cette terrible époque renaîtra aux yeux du spectateur avec une effrayante vérité. Le décor se transformera de nouveau. A la lueur des torches, à la clarté de la lune, les tours de Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, l'île Saint-Louis, le Châtelet détacheront leurs masses imposantes. A droite, la Tour-de-Nesle. A gauche, le Louvre et la fenêtre de laquelle Charles IX essayait la justesse de son arquebuse. Partout enfin, l'exactitude historique ; partout, le drame, même jusque dans ce décor, exécuté avec une merveilleuse habileté.

MM. Rubé et Chaperon signeront aussi le rideau de velours rouge, frangé d'or, drapé majestueusement et relevé par une immense cordelière d'or. Ils sont aussi chargés de la peinture du rideau de manœuvre, dont le fond simulera une étoffe de damas jaune recouverte d'une fine dentelle.

J'ai vu chez M. Cambon le décor du deuxième acte de *Guillaume*, refait en entier. Il représente le « Lac des Quatre-Cantons. » Au premier plan sont les chemins qui traversent la forêt et qui donneront passage aux conjurés. Ceux-ci arriveront en barque et justifieront ainsi les paroles du livret. Cette décoration est très belle. Des rochers, des arbres aux troncs noueux lui donnent une physionomie sauvage d'un effet saisissant.

Le troisième acte des *Huguenots* avec son effet de nuit, sa vue du

Louvre, de la Tour de Nesle m'a vivement intéressé. Les « Jardins d'Elseneur » de *Hamlet* n'ont guère subi de modification. Ils resteront ce qu'ils étaient, proportions réservées, et paraîtront, comme toujours, magnifiques. J'en dirai autant de la grande salle d'honneur de *la Favorite*.

Le deuxième tableau du premier acte de *Faust* est ravissant. A gauche le cabaret où Méphistophélès trouvera le vin détestable. A travers les arbres, on aperçoit un séduisant paysage des bords du Rhin. Plus loin, un château fort. A droite, une allée conduisant à l'église où Marguerite ira prier. Des arbres à profusion. Les filles aux tresses blondes y seront adorablement encadrées.

Le décor du deuxième acte de *la Favorite* fera, cette fois, comprendre pourquoi les « Jardins de l'Alcazar » étaient les « délices des Rois Maures. » Ils sont magnifiques. On voit à droite deux côtés du superbe palais. Un peu plus à gauche, un coquet pavillon respirant le calme, le mystère. Partout des fontaines d'eau jaillissante, partout des fleurs. Enfin, une allée de « vieux, mais verdoyants sycomores. »

Faisons encore le voyage de Constance, guidés maintenant par MM. Lavastre et Despléchin. Parcourons avec eux le décor du premier acte de *la Juive*.

Au fond, la ville avec ses mille toits, ses flèches, son Hôtel-de-Ville, son splendide beffroi. En avant, plusieurs rues « praticables » aboutissant à une vaste place. Les maisons de ces rues sont de style, et j'ai noté surtout une tour colossale qui s'élève entre la maison d'Éléazar et le « Porche. » Celui-ci a exactement les proportions des porches latéraux de Notre-Dame. Un arc-boutant d'une hardiesse élégante traverse la rue et vient se relier à la maison du Juif, qui forme l'angle du Carrefour. Cette maison est flanquée d'une tourelle, sous les fenêtres de laquelle Léopold viendra soupirer. A la gauche du spectateur, est une porte qui donnera passage au cortége pompeux que le peuple, placé sur les huit marches du porche, verra défiler. Les statues, de grandeur naturelle, sont du treizième siècle. Le porche, style treizième et quatorzième siècles, est d'une exactitude rigoureuse. Le fond en est entièrement peint, ainsi que l'exigeait l'époque. Les portes sont ornées de « pentures » dans le style des plus belles pentures de Notre-Dame.

Le décor du château de Chenonceau a été très modifié. Au fond, coule le Cher traversant un paysage charmant. Devant le château reproduit tel qu'il existe actuellement, à droite, au fond, est une immense terrasse « praticable. » La députation huguenote descendra par l'escalier monumental que l'on connaît et qui conduit dans les jardins plantés d'arbres

grands comme nature. Sous leurs frais ombrages et sous les yeux de la reine, les dames de la cour se baigneront dans un coin du Cher bordé de gazons verdoyants.

Je passe rapidement sur le troisième acte d'*Hamlet*, « la Chambre de la reine, » bien que ce petit décor soit d'un grand caractère, avec ses portes armoriées et sculptées, ses tapisseries de haute lice. Je signalerai tout particulièrement le décor du quatrième acte d'*Hamlet*. C'est le matin. Ophélie, après avoir joué avec les paysans et les paysannes, après avoir tour à tour effeuillé et réuni des fleurs, disparaîtra dans les roseaux, au milieu des jaunes nénuphars, et rendra son âme au monde idéal auquel elle appartient. Le tendre coloris de ce décor rappelle ce que Corot a fait de plus fin. C'est un véritable chef-d'œuvre.

Au troisième acte de *Guillaume*, nous sommes à Altorf, non pas à un Altorf de convention, mais au véritable Altorf, d'après une photographie. Dans le fond, le lac des Quatre-Cantons et ses eaux irisées. Devant le lac, le petit village de Flüelen, séparé d'Altorf par une plaine inclinée vers le lac. A droite, à mi-côte d'une colline, Altorf, avec ses chalets entourés de jardins. Son clocher émerge de ces toits pointus. A gauche, au premier plan, encore des chalets, des arbres parmi lesquels sont deux noyers gigantesques.

Leurs rameaux se mêlent à la tente préparée pour la fête. Le trône de Gessler s'étale insolemment dans ce séjour joyeux, qui contraste avec la dramatique scène où Jemmy, une pomme sur la tête, servira de but à la flèche de son père. Décoration surprenante et magistralement exécutée.

Notre dernière visite sera pour M. Chéret.

Commençons par *la Favorite* (premier tableau, premier acte).

Le Cloître et ses couloirs d'un aspect sévère feront mieux ressortir le deuxième tableau qui se passe dans l'île de Léon. Les jardins de la favorite resplendissent sous la chaude lumière d'un soleil éblouissant. Une végétation luxuriante prodigue ses splendeurs. L'air semble embaumé. Que de rêves dorés ce décor ne fera-t-il pas faire? J'en dirai autant des décorations inédites de *la Source*. Ici, l'imagination de l'artiste s'est livrée aux inventions les plus inouïes de tons indéfinissables. C'est frais, c'est élégant, chatoyant, féerique.

M. Chéret a été chargé de créer un décor pour le cinquième acte de *Guillaume*. Jusqu'ici, on avait reculé devant des frais inutiles. La chose en vaut la peine cependant, et voici le parti que M. Chéret en a tiré. C'était une rude tâche. Il a su l'accomplir.

A droite et à gauche, des rochers dirigent le regard du spectateur vers

le lac des Quatre-Cantons. Au lever du rideau, les nuages s'amoncèlent. On voit passer Gessler et ses soldats, dans une barque. Ils entourent Guillaume, chargé de fers. Le ciel s'assombrit davantage ; la tempête éclate furieusement, et dissimule le drame qui s'accomplit dans l'ombre. Enfin, Guillaume revient et se jette dans les bras de ses amis. On entend encore les derniers hurlements du vent ; les vagues déferlent encore. Mais la patrie est sauvée. Son oppresseur est mort. Un chant de délivrance part de toutes les poitrines pour s'élever vers Dieu. Le ciel a repris sa limpidité. Les flots se sont apaisés. Tout n'est que reconnaissance, grandeur, liberté, et l'hymne admirable de Rossini éclaire cette sublime pensée de tout l'éclat du génie.

V

J'ai certainement oublié bien des choses dans cette visite. Si besoin est, je tiendrai les lecteurs au courant de ce qui se passera de nouveau au Palais de l'Industrie.

Je dois annoncer, en terminant, que définitivement le nouvel Opéra ouvrira par *Hamlet*, avec Faure et la Nilsson. Le lendemain, nous aurons *la Juive*, avec la Krauss.

Ainsi la grande entreprise sera dignement couronnée et l'on sera malvenu à ne pas unanimement apporter alors à M. Halanzier, à la Commission, à MM. Rubé et Chaperon, Cambon, Chéret, Lavastre et Despléchin, à tous ceux enfin qui auront préparé l'accomplissement de ce rêve, un tribut sincère de reconnaissance et d'admiration.

Un dernier mot. Pourquoi ne ferait-on pas une exposition des maquettes de tous les décors que l'on exécutera pour l'Opéra ? Pourquoi ne réserverait-on pas une salle spéciale à cette exhibition qui serait très suivie, j'en suis persuadé, et essentiellement artistique?

Je ne sais si cette idée a déjà été exprimée. En tous cas, je la crois utile et pratique.

RAOUL DE St-ARROMAN.

LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE[1]

IV. — *Iconographie musicale du neuvième au treizième siècle.*

ANS les paragraphes précédents, nous avons fixé votre attention sur le rôle que jouait la musique dans la religion et dans la philosophie du moyen âge. Derrière le symbolisme des représentations et l'allégorie des images, nous avons suivi l'art des sons dans sa vie, pour ainsi dire philosophique et morale; mais il est temps d'aborder notre sujet à un point de vue moins spéculatif. Si l'iconographie musicale répand peu de lumière sur l'explication de la musique théorique et spéculative aux temps où l'art balbutiait ses premières notes, il n'en est pas de même pour l'art pratique. Une miniature, un vitrail, un bas-relief jettent souvent un jour tout nouveau sur la forme d'un instrument mal décrit, sur la composition d'un orchestre, sur une cérémonie dans laquelle la musique tient une place importante. Grâce aux enlumineurs et aux imagiers, nous voyons réellement revivre le moyen âge. Il faudrait un livre pour décrire toutes les scènes qui nous donnent d'intéressants détails sur l'art à cette époque, pour citer tous les manuscrits dans lesquels nous trouvons des révélations précieuses. Grâce aux œuvres originales que nous avons eues sous les yeux, grâce aux nom-

(1) Voir les numéros des 1er juillet, 1er et 15 août

breux et consciencieux travaux que nous avons consultés, nous espérons, en quelques pages, pouvoir donner un aperçu de ce que nous a laissé cette époque si curieuse, où nous retrouvons, bien informes encore, mais cependant reconnaissables, les éléments de notre art moderne.

Depuis plusieurs années, une des principales conquêtes des historiens de la musique a été de constater qu'à côté de l'art religieux, si puissant, si grand, et paré d'une grâce qui lui est particulière, mais enchaîné dans les liens d'une liturgie sévèrement réglementée, l'art profane, propre au caractère national de chaque peuple, n'avait pas un moment cessé d'exister. Longtemps étouffé, il avait grandi insensiblement, jusqu'au moment où, recouvrant sa liberté, il avait pris son essor et fait éclore la merveilleuse révolution si justement appelée Renaissance. Cette vérité que les textes nous avaient démontrée, les représentations viennent encore l'affirmer d'une manière éclatante. Loin de moi la pensée de partager les idées des historiens qui ont accusé l'Église d'avoir arrêté les arts dans leur élan. Je crois plutôt fermement avec M. Didron et les *Annales archéologiques*, ce beau recueil fondé pour la glorification du moyen âge, que, loin d'annihiler le génie musical, l'Église recueillit ce qui restait du grand naufrage de l'invasion, garda pieusement le riche héritage du passé, sans rejeter les richesses du présent; mais il n'en est pas moins vrai, qu'à partir du treizième siècle, nous voyons s'introduire dans la musique un élément nouveau. Les fortes races du Nord accentuent davantage leurs tendances musicales ; avec les croisades, les instruments modernes font partout irruption ; l'harmonie se ressent de ce progrès ; la mélodie populaire, empreinte jusqu'à un certain point de notre tonalité moderne, va, non pas naître, puisqu'elle existait déjà, mais prendre droit de cité dans la musique véritablement artistique. Dans son cours d'histoire de la musique, M. Gautier a démontré cette vérité par des exemples frappants. L'iconographie musicale se ressent de cette révolution. C'est au treizième siècle qu'on commence à orner les ouvrages profanes, comme les romans de chevalerie et les poésies des troubadours, des miniatures jusque-là réservées aux missels et aux psautiers. Les costumes laïques et contemporains remplacent les costumes religieux. Du neuvième au treizième siècle, nous ne verrons en général d'instruments qu'entre les mains de David ou des prêtres ; nous ne les avons trouvés employés que pour le service et la louange de Dieu ; à dater du siècle de saint Louis, gais trouvères et joyeux ménestrels entreront en scène. Ce seront des tableaux de fêtes et de marches triomphales, des scènes d'intérieur, dans lesquelles une belle place sera réservée à la musique, et ces représentations se rencontreront par centaines, plus nombreuses et plus

riches en personnages et en instruments à mesure que nous approcherons de la Renaissance.

Le caractère distinctif de la première période est la disparition successive des anciens instruments et l'apparition des nouveaux, apportés par les peuples du Nord. La lyre reste encore, mais bien changée et tendant à se rapprocher des formes de nos instruments modernes. C'est ainsi que dans une miniature, reproduite par Willemin (1), nous la voyons armée d'un cordier presque semblable à celui de nos violons. Cependant, l'ancienne lyre se retrouve encore plusieurs fois, sans avoir subi une grande transformation, comme dans le poëme des *Vertus et des Vices*, d'Aurelius Prudence; mais un des derniers monuments dans lequel nous la rencontrons encore, est un calendrier saxon du onzième siècle. La harpe lui succède, soit triangulaire, comme celle de la Bible de Charles le Chauve, soit affectant, dans de plus petites proportions, la forme de nos harpes modernes. Ici déjà, nous sentons l'influence des populations septentrionales, mais elle s'accentue encore bien plus par l'introduction des instruments à cordes grattées, comme le crawth et la grande vielle à roue, dont le chapiteau de Bocherville nous donne un si curieux exemple. Chez les Saxons et les Anglais particulièrement, les manuscrits sont remplis de figures de ce genre.

Parmi les plus importants monuments figurés de la musique au neuvième siècle, il faut compter trois manuscrits dans lesquels les musicologues, et particulièrement M. de Coussemaker (2), ont abondamment puisé. L'un appartient à la Bibliothèque de Boulogne, l'autre à la Bibliothèque d'Angers, le troisième à la Bibliothèque Cottonnienne, au British-Museum. Non-seulement ces trois manuscrits renferment un grand nombre d'instruments, mais encore le nom des objets représentés est souvent écrit en marge et accompagné d'explications qui ne sont pas toujours très claires, mais qui renferment cependant des indications précieuses sur la forme et l'emploi de ces instruments. Ajoutez à cela que ces peintures ont été faites à la même époque, mais dans différents pays et par divers auteurs, que les dessins ne présentent entre eux que des variantes de peu d'importance et que, par conséquent, il ne peut y avoir de doute sur l'authenticité des instruments qu'ils renferment.

(1) *Monuments français inédits*,... dessinés... par Willemin,... accompagnés d'un texte,... par A. Pottier. — Paris, 1839, 3 vol in-f°.

(2) Coussemaker. — *Essai sur les Instr. de mus. au moyen âge. Annales archéologiques.* T. III, IV, VI, VII, VIII, IX, XVI. — Bottée de Toulmon. — *Instruments de mus. au moyen âge.* — Paris. Crapelet. 1838, — et *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.* — 2e série, t. VII. 1844, page 60.

Le Manuscrit de Boulogne porte le n° 20 et est intitulé *Psalterium glossarium* dans le *Catalogue des Bibliothèques des départements* (1). C'est un grand in-folio carré sur vélin qui contient les gloses du onzième siècle sur les psaumes. On trouve dans un acrostiche les noms du scribe Heriveus, de l'abbé Odbert, qui fit les ornements, et de Dodolin, leur collaborateur; une miniature nous intéresse particulièrement. Dans un portique triangulaire, surmonté de bâtiments avec bordures et rinceaux rouges et or, rehaussés de vert et de bleu, on voit une figure de David jouant du psaltérion. La partie inférieure de la page représente des instruments de musique avec des inscriptions en partie effacées. M. de Coussemaker a rétabli ces indications en donnant les dessins de ce manuscrit dans le travail que nous avons cité plus haut.

Le Manuscrit d'Angers a été décrit, en détail, par M. Lemarchand dans son *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque d'Angers* (Angers. 1863, 1 vol. in-8°) et a fourni à cet érudit la matière d'un article sur les instruments des Hébreux, dans lequel l'auteur, par une étrange méprise, a pris, pour des instruments hébreux, ce qui n'était que des représentations d'objets en usage au moyen âge. M. de Coussemaker a reproduit une partie des dessins de ce manuscrit. C'est un psautier du neuvième siècle, in-4° sur vélin. Aux feuillets 12 (verso) et 13 (recto), on a dessiné le roi David, tenant un psaltérion et entouré d'instruments de musique. Sur le verso du feuillet 13 et le recto du 14, on voit encore le fils de Jessé. Cette fois, il tient une lyre à la main, il est accompagné de musiciens et paraît dicter ses chants à deux scribes. Le manuscrit n° 6 de la même collection est d'une époque bien postérieure (treizième siècle), mais nous ne pouvons quitter Angers sans mentionner une belle miniature qui s'y trouve. C'est un David, accordant sa harpe, qui a été publié au tome IX (1849), page 294 des *Annales archéologiques*.

Enfin, un manuscrit de la Bibliothèque cottonnienne, qui date du dixième siècle ou du commencement du onzième, contient un grand nombre d'instruments de musique. Strutt, dans son grand ouvrage sur les mœurs des Anglais (2), a donné une partie des dessins de ce manuscrit, et c'est d'après lui que les musicologues ont fait, en général, les planches qui ornent leurs livres. A ces trois curieuses pièces, il faut

(1) *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques des départements.* — Paris, 1849-1872. 4 vol. in-4°. — Imprimerie nationale. T. IV. — *Bibliothèque de Boulogne,* par M. Michelin.

(2) Strutt. — *Hopda. Anȝel cynnam, ora compleat view of the manners... of Englands.* — Londres, 1774. — 3 vol. in-4°. — T. I, pl. xx et suiv.

encore ajouter le manuscrit de Saint-Emeran, dont Gerbert a fait graver un grand nombre de dessins, et qui, par les instruments qui s'y trouvent, ne présente pas moins d'intérêt que ceux que nous venons de citer.

A cause de la grossièreté du dessin, ces instruments paraissent, au premier abord, être des objets créés par l'imagination de l'enlumineur, ou des instruments construits pour quelque démonstration d'une acoustique compliquée, comme on peut en voir dans les théoriciens des seizième et dix-septième siècles; mais en tenant compte des ornements qui surchargent les instruments, en tenant compte aussi des inexactitudes si fréquentes au moyen âge, l'authenticité de ces représentations s'établit de plus en plus. Si quelques doutes pouvaient encore exister, un monument des plus curieux serait là pour les faire cesser. Je veux parler des chapiteaux de l'église de Saint-Georges de Bocherville. Non-seulement par le nombre des personnages, les sculptures de ces chapiteaux présentent le plus grand intérêt, mais encore nous retrouvons, entre les mains des musiciens qui en font partie, quelques-uns des instruments reproduits sur les manuscrits que nous avons cités plus haut. L'église de Saint-Georges de Bocherville fut construite entre 1050 et 1066, par Raoul de Tancarville, chambellan du duc Guillaume le Conquérant. Le chapiteau, qui nous occupe en ce moment, a été publié souvent, ainsi que les deux musiciens qui sont dans la même église. Coussemaker, dans l'essai déjà mentionné, M. Deville (1) en ont donné des dessins. Cette sculpture représente un orchestre qui semble accompagner la danse d'une jongleresse. On y voit une rote à échancrures et à quatre ouïes, une symphonie ou *organistrum* à roue de grande dimension, tenue sur les genoux par deux personnages, dont l'un appuie sur les touches, pendant que l'autre tourne la manivelle. Plus loin, un musicien joue de la flûte de Pan, puis une sorte de harpiste, puis un sixième personnage tient entre ses mains un nabulum, tandis que son voisin pince les cordes d'un psaltérion. Le huitième musicien joue d'une vielle à cinq cordes, dont on voit souvent les représentations sur les monuments; enfin trois personnages séparés des autres par la jongleresse qui danse sur sa tête, se servent de deux instruments bien répandus pendant tout le moyen âge, la harpe et le carillon à marteau.

La Bibliothèque nationale possède dans le n° 1118 latin, un manuscrit d'une importance capitale pour l'iconographie musicale. Il est intitulé : *Liber Troporum*, et provient de l'abbaye de Saint-Martial de

(1) Deville. — *Essai historique et descriptif sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville, près Rouen.* — Rouen, 1827. Un vol. in-f°.

Meister Heinrich Wrowenlob.

Le Tournoi des Maîtres Chanteurs

tiré du Manuscrit des Minnesänger (Commencement du XIVe siècle)

Limoges. Dans ce beau monument du onzième siècle, à partir du f° 104, nous trouvons sept miniatures contenant des musiciens. La plupart de ces figures ont été reproduites au trait, par M. de Coussemaker, aussi nous contenterons-nous de donner une espèce de table de ces miniatures.

1° Un curieux David couronné, jouant d'un crawt à trois cordes, folio 104.

2° Une flûte de Pan à sept trous, folio 107.

3° Des jongleurs dont les exercices sont accompagnés par un hautbois, folio 108.

4° Un psaltérion carré avec prolongement pour retenir l'instrument, folio 110.

5° Psaltérion triangulaire, folio 111.

6° Jongleur dansant au son d'une double flûte, folio 113,

7° Cymbales jouées par une danseuse, folio 114.

Chacune de ces miniatures est intéressante, non pas par la perfection du dessin, mais par les instruments qu'elle représente; et, chose rare, chaque figure, quoique grossière, est parfaitement nette et paraît avoir été copiée sur les originaux.

Lorsque s'ouvrit le douzième siècle, une grande révolution venait de s'accomplir; les croisades commençaient. Poussés par un saint enthousiasme, les peuples de l'Occident s'étaient rués en masse sur l'Orient. Ils conquirent le tombeau du Seigneur, mais, comme les Romains qui, après avoir conquis l'Asie, s'étaient laissés amollir par le luxe de leurs nouveaux esclaves, ils ne tardèrent pas à rendre hommage à la prodigieuse civilisation des Arabes et des Byzantins. Éblouis par tant d'éclat, charmés de tant de beauté, les croisés ne résistèrent pas au désir d'imiter ce qui leur avait paru si beau et si nouveau. Ceux qui restèrent en Palestine empruntèrent aux Arabes leurs arts, leurs mœurs et jusqu'à eurs costumes; ceux qui revinrent en Occident voulurent conserver souvenance des pays merveilleux qu'ils avaient visités, tant un nouveau monde artistique s'était révélé à leurs yeux. Étudier la science des infidèles, imiter leurs procédés industriels, copier l'architecture byzantine, reproduire dans les églises les courbes élégantes des grandes coupoles de Sainte Sophie, tel fut pendant longtemps le but des efforts de ces peuples chez lesquels une première renaissance commençait, et qui voyaient

s'ouvrir devant eux un horizon jusqu'alors inconnu. La musique ne resta pas en arrière dans ce progrès universel, et les croisés rapportèrent d'outre-mer les nacaires ou timbales, les instruments de la famille des luths, qui devinrent bientôt d'un usage si général, les cors en cuivre, ou sarrasinois, et le quanon ou tympanon à baguettes, qui donna plus tard naissance au piano. Ce n'est, en effet, qu'à partir du douzième siècle que nous rencontrons ces instruments sur les bas-reliefs, les vitraux et les miniatures.

Du reste, à cette époque, les représentations deviennent de plus en plus nombreuses, et pour ne pas donner à cet article des proportions exagérées, nous nous voyons forcé de faire un choix parmi tant de richesses. L'abbaye de Saint-Denis, la cathédrale de Chartres doivent tenir dans notre étude une place importante. Le caractère particulier des instruments sculptés sur le portail de l'abbaye de Saint-Denis est une certaine lourdeur dans les formes et une ressemblance frappante avec les sculptures des monuments d'Angleterre de la même époque. Il semblerait que pendant ce siècle, le nord de la France ait été pour la musique tributaire de l'art anglo-saxon. La lourde harpe saxonne affectant les formes mathématiques de secteurs quadrangulaires, les vielles à manches en losanges tronqués, qu'on remarque sur le portail de Saint-Denis, nous les retrouvons encore, plus grossièrement sculptées, il est vrai, mais tout à fait reconnaissables, dans les trois personnages qui ornent les piliers de la porte gauche dans la cathédrale de Cambridge. Cette église fut commencée sous Henri Ier et achevée en 1174. Les modèles que nous offre la basilique de Saint-Denis sont d'une conservation et d'une beauté parfaites. On y voit une vielle à cinq cordes, une autre grande vielle à quatre, une grande rote à cinq cordes et trois harpes. Tous ces instruments sont, comme nous l'avons dit, un peu lourds, mais sculptés avec soin, et paraissent avoir été copiés sur des modèles par un artiste consciencieux. Leur construction répond à toutes les exigences d'une lutherie encore barbare, et rien ne nous permet de douter de leur authenticité. Willemin, dans ses planches (t. I, pl. 9), a donné des reproductions fidèles de ces sculptures. Les instruments représentés sur la cathédrale de Chartres, sont loin d'avoir la même raideur de formes. Un génie plus élégant a inspiré l'artiste. Il suffit de citer, pour exemple, la belle harpe à dix cordes et la grande rote à trois, que Willemin a publiées. Dans la harpe, les courbures sont remarquables par leurs lignes gracieuses. La jolie colonne qui supporte la barre supérieure est terminée par un chapiteau plein de hardiesse, et la forme générale de l'instrument présente de bonnes conditions d'acoustique. Il en est de même de la rote ; quatre

ouïes, élégamment découpées, occupent le centre de chaque renflement de la caisse sonore. Les deux corps de la caisse sont séparés par deux échancrures bien dessinées, et par un chevalet qui joint la solidité à l'élégance. Le cordier, sculpté avec soin et rattaché au bouton par deux pattes, est peut-être placé trop près du chevalet, mais il est fort beau et ajoute encore à la richesse de l'instrument.

En face de pareils modèles, il ne faut plus douter que la facture instrumentale soit définitivement créée dès cette époque. La lutherie fera certainement d'immenses progrès, mais il n'en est pas moins vrai que la rote du portail de Notre-Dame-de-Chartres, révèle chez les facteurs du douzième siècle un goût des plus remarquables et des principes bien arrêtés d'après lesquels ils construisaient leurs instruments.

V. — *Iconographie musicale du treizième au seizième siècle.*

Le progrès que nous avons constaté dans le paragraphe précédent s'accentue de plus en plus au treizième siècle. On peut citer à l'appui de ce fait les belles harpes publiées par Strutt, d'après le manuscrit de Matthieu Paris et aussi les élégants instruments que contiennent les manuscrits de la Bibliothèque nationale. La caisse s'est agrandie, elle a pris des proportions mieux appropriées aux lois de l'acoustique; la barre et la colonne se courbent avec aisance ; en un mot, nous avons sous les yeux les types élégants qui ont longtemps servi de modèles dans les miniatures et dans les monuments. La fantaisie variait encore par ses caprices les formes instrumentales. Ces essais n'étaient pas toujours heureux, mais marquaient une forte tendance vers le progrès. C'est ainsi que d'après un manuscrit de Saint-Blaise, du treizième siècle, nous voyons un orgue en forme d'arbre. Les branches, formées par les tuyaux, sont peuplées d'oiseaux chanteurs, et le tronc semble sortir d'un sommier. M. Barbier de Montaut a reproduit le dessin du manuscrit de Saint-Blaise, au tome XVIII des *Annales archéologiques*. Dans l'article qui accompagne cette planche, M. Barbier de Montaut cite plusieurs instruments du même genre.

La facture instrumentale n'avait fait en cela que suivre le mouvement qui se fit sentir au treizième siècle dans la littérature, les sciences et les arts. L'époque de saint Louis est une des plus intéressantes de l'histoire. Le moyen âge est à son apogée. Partout, l'esprit humain travaille d'une formidable manière et prépare la Renaissance. La

musique se ressent de l'impulsion donnée, et tout ce qui touche à cet art se perfectionne à vue d'œil. Nous l'avons dit plus haut, c'est le moment où l'élément profane et populaire commence à prendre définitivement sa place dans l'histoire de l'art : avec *le Jeu de la feuillée* et *Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, l'opéra comique français se laisse déjà deviner. Bien plus, les tonalités modernes se font sentir, bien faibles, il est vrai, et encore bien hésitantes, mais assez sensibles pour prouver qu'elles se trouvaient en germe dans la musique populaire du moyen âge. Je laisse à penser si les représentations sont nombreuses pendant cette période. Au premier rang, il faut citer les vitraux de la cathédrale de Bourges, dans lesquels on peut voir quatre scènes musicales, qui toutes quatre présentent un réel intérêt (1), le splendide psautier de saint Louis, rempli d'instruments de musique, et un monument moins connu, mais non moins curieux, le vitrail de l'abbaye de Bonpart en Normandie, sur lequel nous nous arrêterons quelques instants. Ce vitrail représente un concert céleste exécuté par cinq anges. L'un tient un orgue portatif à neuf tuyaux, le second joue d'une vielle à deux cordes, en se servant d'un fort long archet, le troisième frappe avec un tampon, sur la peau tendue d'un tambourin, qu'il soutient de son coude et de son épaule gauches. Le quatrième joue d'une petite harpe fort soigneusement dessinée et fort bien construite. Sur la boîte sonore de cette hàrpe, on voit deux ouïes en forme d'oreilles. Enfin, le cinquième pince les cordes d'un luth, dont le chevillier est bizarre, mais qui, par ses détails, présente de grandes garanties d'exactitude. C'est aussi à la même époque que nous trouvons, dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, un superbe David, entouré de ses quatre musiciens. Le Roi prophète assis au milieu d'un élégant portique, la couronne en tête, joue d'une harpe dont les cordes sont disposées presqu'horizontalement dans la table d'harmonie. Ces cordes sont au nombre de quatre, et l'instrumentiste en pince des deux mains. Les quatre musiciens tiennent l'un une vielle, l'autre une cornemuse, le troisième un hautbois, le quatrième un flûtet dont il accompagne le chant par le rhythme sonore de son tambourin.

Au quatorzième siècle, les tendances populaires déjà remarquées dans le siècle précédent prennent de jour en jour plus d'importance. L'art de la miniature est près d'arriver à son apogée, les peintres enlumineurs ont définitivement pris en main, pour les illustrer de leurs œuvres, les

(1) Voyez : *Monographie de la cathédrale de Bourges*, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier. — Paris. — Poussielgue. — 1841-1844. Grand in-folio. Première partie. Planche XXXIII.

romans, les poésies, les fabliaux et les chroniques. Les miniatures, dans lesquelles la musique tient une grande place, deviennent plus nombreuses et plus animées. Ce ne sont plus seulement des scènes religieuses, mais des tableaux d'intérieur pleins de charme et de grâce, des éclatantes cérémonies triomphales ou guerrières, qui nous révèlent les détails de la vie musicale à cette époque. L'actualité, pour employer un mot nouveau, est entrée dans les représentations.

Nous reproduisons, avec ce numéro, une des plus curieuses miniatures du quatorzième siècle que possède la Bibliothèque nationale.

H. LAVOIX fils.

(La suite prochainement.)

DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE

CHAPITRE III

CHANT

Preuves nombreuses de son influence bienfaisante, fournies : A. — Par les professeurs de chant du Conservatoire : MM. Duvernoy, Révial, Paulin, Moreau-Cinti, Levasseur et Bataille.

UBER, Halévy, Ambroise Thomas et Berlioz, s'occupant surtout de composition, ne pouvaient nous fournir des renseignements bien positifs sur l'influence que le chant, ou le jeu des instruments à vent peut exercer sur les organes de la respiration, mais nous n'avons trouvé, chez aucun de ces maîtres éminents, une opinion hostile à notre thèse.

M. le professeur Duvernoy, qui dirige le pensionnat du Conservatoire, est convaincu qu'un exercice mesuré, prudent et méthodique des organes vocaux peut beaucoup pour conserver, ou même rétablir la santé et la vigueur des poitrines faibles. Lui-même jouit d'une santé excellente, tandis qu'il a vu son frère succomber à une maladie de poitrine. Ce dernier, qui se destinait à l'École polytechnique, prenant ses études trop à cœur, s'est éteint d'épuisement. M. Duvernoy ne travaillait pas avec moins d'ardeur à la musique ; mais « grâce à sa profession et aux

influences d'une vie toujours régulière, il a pu, c'est sa conviction, échapper aux conséquences fatales d'une semblable prédisposition. »

M. le professeur Révial a étudié d'une manière toute particulière le jeu de l'organe respiratoire. Il dirige le travail de ses élèves d'après des principes méthodiques, de manière à faire donner aux poumons, comme au larynx, tout ce qu'ils peuvent donner, sans jamais arriver jusqu'à la fatigue. Non seulement il pense, avec M. Duvernoy, que le chant n'est pas contraire aux poitrines faibles et qu'il peut être utile comme toute gymnastique d'un organe affaibli, mais il est convaincu qu'avec une bonne application de l'exercice vocal, on peut prolonger, sinon conserver, l'existence la plus compromise par la phthisie. Et M. Révial nous en a donné pour preuve l'observation suivante.

Une jeune personne lui fut présentée, dans un état de maigreur et d'affaiblissement qui attestaient une constitution archi-phthisique : selon le pronostic des médecins, cette demoiselle aurait dû mourir très probablement en 1849; mais la pauvre malade, ainsi que cela arrive presque toujours en pareil cas, ne croyait point à la gravité de son état. Elle possédait une fort belle voix : réussir dans la carrière théâtrale était pour elle une ambition d'autant plus ardente, qu'elle y voyait le moyen de procurer quelque aisance à des parents chéris, peu fortunés. M. Révial consentit à entreprendre la cure, autant que l'éducation musicale de cette intéressante élève. Il dut, tant elle était épuisée, prescrire une série d'exercices modérés, un travail de trois, cinq, dix minutes au plus, et de manière à obtenir, dans la journée, un total de deux heures d'exercices seulement. Eh bien ! ce régime a eu pour résultat le rétablissement de cette jeune personne, qui a fourni une carrière théâtrale de onze années, après lesquelles elle s'est éteinte. M. Révial n'a pas de données positives sur sa mort, mais il est tout disposé à croire qu'une rechute est survenue sous l'influence de causes dont les mauvais effets ne pouvaient plus être conjurés par le chant. « Dans ce moment même, j'ai, parmi mes élèves, nous dit M. Révial, une demoiselle évidemment phthisique, dont l'état s'est beaucoup amélioré, depuis qu'elle suit mes leçons et mes conseils. »

M. Paulin est également persuadé que, par une bonne méthode de chant, on peut conserver et même rendre la santé. S'il constate avec ses collègues que l'exercice abusif des poumons, mais surtout l'exercice mal entendu sous le rapport de son appropriation à l'état de santé et aux forces de l'élève, peut faire beaucoup de mal, il ne peut citer, dans sa pratique, aucun exemple de la malfaisance de la gymnastique vocale. La conviction de l'utilité du chant comme préservatif de la phthisie pulmo-

naire, est tellement arrêtée dans l'esprit de M. Paulin, qu'il nous disait, quand nous lui parlâmes de notre intention de publier un travail sur ce sujet : « Vous rendriez, monsieur, un grand service aux familles, car « souvent, quand je voyais s'étioler de pauvres jeunes gens, j'aurais offert « de les sauver si je n'avais craint de paraître convoiter des leçons. »

M. Moreau-Cinti était très convaincu que le chant, bien dirigé, est le moyen de donner à ceux qui ont des poitrines faibles, force, ampleur de formes et santé, et il en citait plusieurs exemples pris dans sa famille et parmi ses élèves. Cet éminent artiste devait nous fournir à ce sujet des faits circonstanciés; malheureusement, la mort est venue subitement l'empêcher de tenir sa promesse.

M. Levasseur pense que le chant, qu'il considère comme une gymnastique excellente en elle-même, ne devrait pas cependant être conseillé à une poitrine faible.

M. Bataille professe, comme tous les hommes pratiques, une opinion favorable à la gymnastique pulmonaire, bien qu'il n'ait pas à nous citer des exemples remarquables de la nature de ceux qui nous ont été fournis par quelques-uns de ses émérites collègues du Conservatoire. Nous ne saurions mieux finir cette série de renseignements officiels que par une courte exposition des vues propres à ce Professeur, qui fut un artiste des plus distingués, et faillit, après cinq ans d'études, devenir notre confrère en médecine : le sujet est doublement, on le voit, de sa compétence.

M. Bataille regarde avec nous la gymnastique pulmonaire comme un excellent moyen prophylactique de la phthisie. Ainsi que tous ceux qui ont sérieusement étudié la question, il insiste sur l'indispensabilité d'apporter dans la direction des études de l'élève une prudence éclairée, surtout dans le cas où le sujet est porteur d'organes faibles et menacés de tuberculisation. Mais la gymnastique du poumon, si excellente qu'elle soit, ne saurait être considérée comme un moyen curatif. Selon M. Bataille, ce serait s'abuser que de ne point faire cette distinction essentielle. Lui-même croit devoir la belle santé dont il jouit à sa profession, qui l'a sauvé d'une maladie très grave de la poitrine, mais il n'a jamais cru être tuberculeux, et il ne connaît aucun exemple d'affection tuberculeuse bien positivement constatée qui ait cédé à l'exercice du poumon.

B. — Par les professeurs libres : MM. Massé, Allary, Marini, Duprez, Vautrot, Delsarte, Ponchard et Fargueil.

M. Massé, ancien chanteur distingué de l'Opéra-Comique, et qui

aujourd'hui se consacre entièrement à l'enseignement du chant, professe une opinion si formellement favorable à l'utilité d'une gymnastique rationnelle du poumon, qu'il préparait même, nous dit-il, un livre sur la question, où il traitait d'une méthode de chant à ce point de vue. Antérieurement, M. Massé avait fait de la respiration une étude particulière, et déjà, lors de son retour d'Italie, en 1855, il eut occasion de faire part de ses vues sur ce sujet à M. le docteur Mandl, qui en aurait pris occasion de faire le travail dont nous avons parlé *sur la fatigue de la voix dans ses rapports avec la respiration.*

M. Allary partage la même opinion que les autres Maîtres dont nous venons de parler. Comme eux, il est convaincu que la gymnastique vocale est salutaire à l'organe respiratoire, aussi bien qu'un exercice normal est nécessaire aux autres organes; mais, comme ces messieurs, il insiste sur le danger de procéder en cela sans méthode, ni ménagement. A ce propos, M. Allary nous a cité un remarquable exemple de l'abus pernicieux de l'exercice pulmonaire : il avait pour élève l'une des filles du célèbre Lablache, jeune personne d'un beau talent et qui paraissait douée d'une constitution très forte, car, à quinze ans, elle était grande, belle et développée comme une femme de vingt ans.

Le judicieux Professeur, préoccupé, non sans raison, d'une croissance aussi précoce, recommandait à son élève de travailler avec ménagement, de ne pas chanter plus de deux à trois heures par jour, en ayant soin d'alterner le travail avec le repos, et de le partager par fractions d'un quart d'heure à une demi-heure au plus : mais mademoiselle Lablache se piquait de rivaliser avec la Malibran, qui alors, plus que jamais, forçait ses moyens en chantant dans des registres trop élevés, et la pauvre enfant mettait tant d'acharnement à atteindre aux prodiges de son modèle, qu'elle chantait presque constamment, à l'insu et malgré les recommandations de son professeur. Celui-ci s'aperçut bientôt d'un peu de gêne dans la respiration de son élève, et ne fut pas longtemps à en soupçonner à la fois la cause et la gravité. Il fit part de son observation et de ses craintes à M. Lablache, qui les crut exagérées : — « Jamais, dans sa famille, il n'y avait eu de poitrinaires, et ses enfants lui semblaient être de force à résister même à l'abus du chant. » Au bout de quelque temps, la respiration devint encore plus embarrassée, les pommettes des joues se colorèrent d'une teinte caractéristique, la jeune fille commença à perdre de son embonpoint, de sa gaîté et de son appétit. La toux survenant, on consulta le médecin, qui déclara le cas très grave, et, en effet, quelques mois après, mademoiselle Lablache succombait à une phthisie aiguë...

Nous avons eu souvent occasion d'entendre, chez M. le docteur Trousseau, la sœur de cette infortunée si prématurément arrachée à l'art dans lequel son père a laissé tant de brillants souvenirs, madame de C... que le monde a enlevée à la scène, où son magnifique talent lui eût valu de briller au premier rang ; jamais nous n'avons rencontré d'organisation physique plus forte, de poitrine mieux conformée.

M. le professeur Pierre Marini, ancien directeur du Conservatoire de Madrid, partage en tout point l'avis des maîtres français sur l'influence préservatrice que possède le chant contre la phthisie. Il a vu plusieurs fois des élèves d'une santé fort affaiblie reprendre des forces et de fraîches couleurs par le bon effet des leçons de chant qu'il leur donnait ; mais il ne faut pas oublier de mentionner que M. Marini, comme tous ceux qui ont étudié sérieusement cette question, fait aussi ses restrictions et insiste beaucoup sur la nécessité absolue d'une direction scrupuleuse des exercices.

M. Duprez ne fait aucun doute que les poumons ne gagnent à la gymnastique ce qu'y gagnent tous les organes, c'est-à-dire une plus grande vigueur, le retour de la santé perdue, ou tout au moins le prolongement de la résistance contre le mal ; mais il a négligé, dans le cours de sa carrière, déjà si longue, de faire de ces observations particulières qui seraient dans sa bouche d'une si grande valeur.

M. Vautrot, directeur du chant au grand Opéra, a toujours, depuis bientôt quinze ans qu'il appartient à notre première scène lyrique, vu les poitrines s'y fortifier sous l'influence des exercices vocaux, et très souvent des personnes faibles de constitution y acquérir de la force, ou tout au moins des apparences de santé qu'elles n'avaient point jusque-là. M. Vautrot ne se rappelle personne qui, dans les chœurs qu'il dirige, ait succombé à la phthisie, ou seulement ait été obligé de quitter le théâtre pour maladie du *poumon* — nous ne disons pas du larynx — causée par sa profession. Il admet l'influence d'une bonne ou d'une mauvaise respiration, mais seulement quant à la durée et aux qualités de la voix. Là-dessus, M. Vautrot a eu l'obligeance d'entrer avec nous dans des détails qui ne sauraient trouver ici leur place.

M. Delsarte tient école, depuis trente années. A l'âge de dix-sept ans, il avait déjà un engagement, mais, dès lors, sa voix commençait à se briser dans les notes élevées. Obligé de renoncer au théâtre, il se fit Professeur. M. Delsarte n'a jamais connu aucun phthisique parmi les chanteurs. Il est très persuadé que le chant est un excellent moyen pour fortifier les poitrines faibles. Autrefois, il mesurait les poitrines des débutants, et, à peine les leçons avaient-elles duré un mois ou deux, que déjà, pour

enceindre la poitrine à la même hauteur, il fallait allonger le lien de plusieurs centimètres. Plus tard, il a négligé ce soin, mais ses élèves le prenaient pour lui (1).

M. Delsarte professe sur le *brisement* de la voix, sur la théorie de la formation *des sons*, *sur les divers degrés d'élévation* ou d'abaissement du larynx, réputés nécessaires pour la production des sons aigus ou graves, des idées dont nous mentionnerons ici seulement celles qui importent à notre sujet.

Dans sa méthode de chant, M. Delsarte a deux principes :

1° Maintenir le poids du corps un peu en avant, et portant sur la plante des pieds, au lieu de porter sur les talons. En cet état, selon M. Delsarte, la poitrine se remplirait mieux d'air, avec moins d'efforts, et il ne serait nullement besoin de tenir compte des différentes manières de respirer qu'on a appelées respiration costale, ou diaphragmatique, distinctions sans aucune importance à ce point de vue.

2° Émettre la voix *par échappement,* c'est-à-dire sans effort ni fatigue, sans *pousser*, et en quelque sorte avec plaisir, comme pour se débarrasser du trop plein, et de manière à ce qu'il reste toujours assez d'air dans le poumon pour fournir de nouvelles notes au besoin.

Dans l'inspiration, il faut distinguer, selon M. Delsarte, *l'inspiration vitale,* qu'il évalue pour ses effets à environ le tiers de la capacité de la poitrine, — et l'*inspiration vocale*, qu'il prétend égale aux deux tiers de la plus grande capacité possible. C'est le vent de cette inspiration qu'il faut dépenser, et qui ne coûte rien ni ne nuit. Enfin, il faut respirer à l'aise dans les grandes phrases musicales, et, pour éviter la fatigue, ne chanter qu'une heure au plus par jour, mais en quinze, vingt ou trente fois, afin d'entremêler le travail effectif de beaucoup de repos.

M. Delsarte, qui tient M. Duprez pour un éminent professeur autant que pour un grand artiste, pense qu'il doit fatiguer les voix parce qu'il habitue l'élève à dépenser la partie d'air qui constitue ce qu'il appelle l'inspiration vitale, dépense que l'on ne doit faire que très exceptionnellement. « *Il pousse trop,* » nous dit-il.

M. Ponchard père ne s'est jamais préoccupé de l'influence que le chant peut exercer sur les poumons. Il n'est pas éloigné de penser cependant

(1) MM. Hirtz et Bournet ont constaté et établi, par des recherches précises, que le thorax devient, en effet, plus étroit à son sommet à mesure que la phthisie se développe, que la circonférence supérieure diminue par rapport à l'inférieure et finit par devenir plus étroite que cette dernière, ce qui est le contraire dans l'état normal. M. le docteur Woillez a cru trouver que la diminution portait sur le diamètre transversal.

que cet exercice est plutôt salutaire que nuisible, surtout s'il en juge par lui-même, car il jouit encore aujourd'hui d'une magnifique santé. « Et pourtant, nous disait-il, nul n'a chanté plus longtemps que moi. Il est vrai que, de mon temps, on ne faisait pas de la musique aussi savante qu'aujourd'hui. Nous chantions avec les moyens que la nature nous avait donnés, sans nous inquiéter si nous respirions des côtes ou du diaphragme. Et, chose singulière, malgré notre ignorance profonde de l'art de respirer et de beaucoup d'autres choses, nous chantions bien et longtemps avec nos pauvres voix naturelles ; tandis que depuis que des savants se sont mis à fabriquer des voix, on n'entend plus parler que de chanteurs épuisés et de voix perdues. »

M. Fargueil père décline son incompétence sur la question médicale, mais il peut citer des faits :

« Dans ma longue carrière, j'ai connu, dit-il, des gens de constitution moins qu'ordinaire, que la vocalisation a si bien fortifiés, que la vieillesse n'a été pour eux que la continuation de l'âge mûr. Je suis moi-même un de ces heureux exemples. Je suis resté quarante ans au théâtre, j'ai chanté quatre cents rôles et j'ai — devinez mon âge ? — soixante-dix-huit ans bien sonnés. Sans flatterie, me les donneriez-vous (1) ? Je dois ajouter, cependant, que j'ai vu mourir de la poitrine des chanteurs, et, entre autres, un de mes camarades, qui a succombé à vingt-huit ans. Mais ces exceptions malheureuses sont en très petit nombre, et j'en attribue particulièrement la cause à ce qu'on avait surmené les victimes. L'artiste s'épuise à chanter plus haut que ne lui permet son larynx. Pour que l'art et la santé marchent de pair, il faut apprendre à respirer, chanter sur le plein de sa voix, et ne point crier comme le font si souvent les débutants.

« Tous les enfants de chœur des anciens chapitres avaient de la voix parce qu'on leur apprenait à vocaliser avec *mezzo voce*.

« Aujourd'hui, les professeurs font effort pour enfler la voix, tandis que, autrefois, il était recommandé de l'amoindrir et de la réserver pour es passages qui en avaient le plus besoin.

« Une éminente cantatrice de nos jours, madame C..., n'a point succombé à la phthisie, que tout semblait lui présager, que parce qu'elle use de la méthode des anciens maîtres.

« Si un sujet faible de poitrine me demandait conseil, je l'engagerais à travailler la gamme; si, au contraire, il voulait acquérir de la voix, je lui dirais de se mettre à la vocalise.

(1) M. Fargueil a encore vécu douze années.

C. — Par les chefs des maîtrises de Notre-Dame, Saint-Sulpice, Saint-Roch et de la Madeleine.

Il est regrettable, pour la question dont nous nous occupons, que les Sociétés chorales, dont l'ORPHÉON répand la bienfaisante influence artistique et morale dans tout le Pays, sous la direction zélée de M. Delaporte, ne possèdent pas encore leur statistique médicale. Il y aurait, sans aucun doute, de précieux renseignements à y puiser.

Après avoir étudié l'influence du chant chez les adolescents et chez les adultes, il nous a paru intéressant, et même nécessaire de suivre particulièrement la même influence chez les enfants. Nous ne pouvions mieux nous adresser pour cela qu'aux différentes maîtrises de nos grandes églises de Paris. On sait, en effet, que l'éducation musicale n'y porte que sur de jeunes sujets.

M. le maître de chapelle de Saint-Roch considère la gymnastique pulmonaire comme un excellent moyen de développement pour la poitrine des enfants; pourvu que le chant soit bien dirigé, que le Maître sache surtout préparer l'organe de l'élève à émettre le son. Cet honorable professeur ne connaît pas d'exemple où le chant ait été une seule fois nuisible à la santé.

Dr V. BURQ.

(La suite prochainement.)

LE SONNET[1]

II

L'idée de mettre des sonnets en musique ne date pas d'hier : le seul dialogue entre Olivier de Magny et Caron inspira sept musiciens : Orlande de Lassus, Jean Maletti, P. Certon, C. Goudimel, Bertrand, Boni, Nicolas de la Grotte, valet de chambre du roi Henri III. Cette espèce de pléiade, fameuse en son temps, mérite d'être mise en parallèle avec la pléiade formée par Ronsard, du Bellay, Remi Belleau, Jodelle, Daurat, Baïf et Pontus de Tyard. Elle rayonne encore aujourd'hui dans le ciel de l'art où les curieux, les érudits et les spécialistes la découvrent assez facilement, bien qu'elle ait échappé à la vue de M. Bouillet qui, dans son gros Dictionnaire d'histoire et de géographie, dit universel, ne la mentionne même pas. Cependant Nicolas de la Grotte vaut Pontus de Tyard ; Certon n'est pas inférieur à Baïf ; Maletti, Bertrand, Boni sont certainement à la hauteur de Remi Belleau, et surtout de Jodelle, de Daurat ; Lassus jouit d'une renommée égale à celle de Ronsard, et Claude Goudimel appartient au groupe des artistes les plus illustres. Goudimel eut l'honneur de mourir pour sa foi ; il tomba sous les coups du catholicisme à l'époque où la Saint-Barthélemy, préparée de longue main par la papauté, fit un vaste charnier de la France. En sa qualité de victime, Goudimel m'intéresse autant que les Coligny, les La Rochefoucauld, les Caumont de la Force, les Renel, les Pardaillan, les Piles ; comme compositeur, il m'inspire une véritable admiration ; le chantre et

(1) Voir le numéro du 15 août.

le martyr sont dignes l'un de l'autre; dans l'œuvre ainsi que dans l'homme, le cœur occupe une large place. Et pourtant on t'oublie, mon pauvre Goudimel! on oublie ta noble et belle figure! Et vous, ses six frères en harmonie, on vous oublie aussi!

Que l'évêque de Comminges, *Bertrand*, ait été un grand homme, j'y consens, et je suis charmé d'apprendre qu'on l'honore le 15 octobre; qu'un *Bertrand* de date moins récente, issu de la maison des comtes d'Aquitaine, ait vécu sous Clotaire et soit passé, après sa mort, à l'état de saint, j'en suis ravi; qu'on me renseigne sur tous les Nicolas du monde, y compris le patron de la Russie et celui des jeunes garçons, rien de mieux; qu'on me dise enfin que Pierre Lassus, chirurgien de Mesdames, filles de Louis XV, fut chirurgien consultant de Napoléon Ier, j'en éprouve une satisfaction profonde; toutefois je ne serais pas fâché qu'on daignât m'édifier sur la vie et les ouvrages des *Bertrand*, des *Boni*, des *Nicolas* de la Grotte, des *Lassus*, individualités célèbres qui contribuèrent à la gloire de la Renaissance.

Fatal à la grande poésie, le sonnet ne l'est pas moins à la grande musique. Il se prête mal aux élans de l'imagination, aux mouvements virils de la passion, aux contemplations sublimes; le grandiose l'effraie, le surhumain l'effare; il se refuse aux développements poétiques et surtout aux développements musicaux; s'il entrave le poète, il enchaîne le musicien. Tandis que l'ode ajoute les strophes aux strophes, se meut magistralement dans une forme ductile, croît démesurément, bondit vers l'infini, étend ses ailes à l'envergure immense, et traverse la nue, l'azur, les cieux en rêvant à l'illimité, le sonnet, lui, songe à la terre et s'y attache. Il semble crier à l'auteur, au compositeur : « Soyez brefs; dites vite ce que vous avez à dire, autrement le temps vous manquera; n'allez ni trop haut ni trop loin; ne vous égarez pas dans les espaces; si vous vous mettiez à la fenêtre de l'idéal, vous vous heurteriez aux barreaux dont je l'ai garnie! Restreignez-vous, ne quittez pas ce globe infime et morose. Atlas nouveaux, ne cherchez pas à voir dans le ciel, car alors vous vous sentiriez retenus dans mes liens invisibles comme le passereau dans les serres du vautour, comme un peuple sous le sceptre de son gracieux souverain, comme le hanneton attaché par la patte à un fil. O sonnettistes! je vous tiens, vous êtes mes féaux, mes captifs, mes esclaves: contentez-vous du domaine humain; fréquentez les sentiers, les chaumes, pénétrez dans les palais, aimez, flattez, caressez la beauté, moquez-vous des méchants et profitez de la minute que je vous accorde. Au surplus, vous auriez tort de vous plaindre. L'amitié vous tend la main, la rêverie vous invite, la gaiété vous attire sous le pampre jauni où la

grappe se suspend, lumineuse et dorée, l'amoureuse flamme voltige sur votre front, le fleuve vous offre ses reflets, le bois ses ombrages, le soleil ses rayons. Sévères ou non, vos maîtresses sont belles ; vous êtes jeunes : réjouissez-vous! Allons ! les verres sont pleins : buvez ! avril a reverdi les prés où fourmillent de gentilles corolles : respirez les mille parfums des fleurs ! l'amour passe devant vos vingt ans : souriez ou pleurez ! une injustice vous frappe, un abus vous blesse, un préjugé vous irrite, un sot vous assomme, vous agace, vous persécute : souvenez-vous du nom que me donnait Lope de Véga ; transformez-moi en épigramme, changez mon quatorzième vers en flèche et décochez le trait rapide ; il atteindra le but.

« Et vous, compositeurs émérites qui voulez me parer de mélodies nouvelles, respectez-moi, s'il vous plaît. Peut-être ai-je aussi des droits ; ne les méconnaissez pas. Suis-je un simple prétexte à musique ? Nous séparerons-nous, nous querellerons-nous au lieu de cheminer ensemble et de nous accorder ? Moi, l'inspirateur, deviendrai-je le serviteur ? Pouvez-vous me disloquer à votre fantaisie ? m'obliger à répéter dix fois ce que 'ai déjà dit, sous prétexte que, sans ces répétitions, votre morceau serait trop court et qu'il est urgent de l'allonger ? Signé Ronsard, Remi Belleau, du Bellay, devrai-je consentir à me voir corriger par vous? Mes quatrains, mes tercets, mes vers, mes hémistiches, mes rimes, les mots vieillis devront-ils souffrir d'intempestives modifications? Me traiterez-vous comme M. Richard Wagner traite Gluck et Beethoven, ajoutant, retranchant, refaisant, rajustant; dénaturant l'ensemble et les détails, enlevant son caractère, sa couleur, sa date à l'œuvre immortelle, et la défigurant par d'outrecuidantes retouches ? Ah ! ne l'oubliez pas : la forme musicale doit s'adapter scrupuleusement à la forme poétique ; l'une émane en quelque sorte de l'autre ; quant aux changements, aux répétitions, ils sont inconvenants, ridicules, et les redites systématiques appliquées à tout ce qui se chante, exciteraient partout un rire homérique si l'usage qui consacre tant de sottises n'imposait pas silence au sens commun. »

Jusqu'à présent, ô vieux sonnet, la France et l'Italie n'ont pas suivi religieusement tes sages recommandations, et il n'est point rare que nos *maestri* obligent un malheureux chanteur à s'exprimer à la façon de certain apothicaire en conversation avec M. de Pourceaugnac. L'apothicaire, armé d'un instrument dont le nom ressemble assez à celui d'une jolie plante, le seringa, engage M. de Pourceaugnac à s'en servir.

à Madame Ida **ASTRUC**

UN VIRTUOSE DE LA NUIT

Poésie de
François BARRILLOT

Musique de
Louis LACOMBE

Pas vite, mais sans lenteur (♩=84)
calme et suave.

PIANO

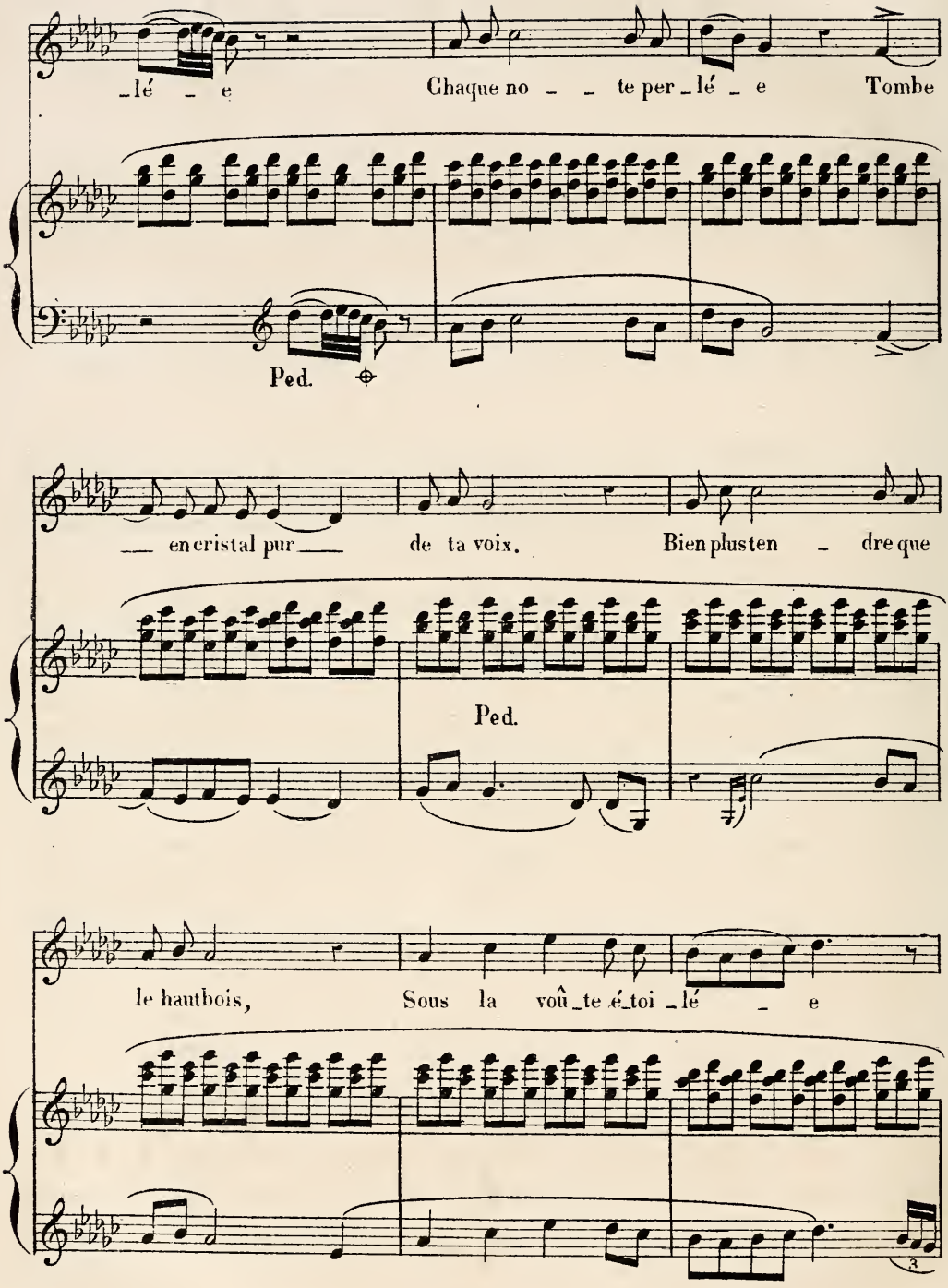
très doux

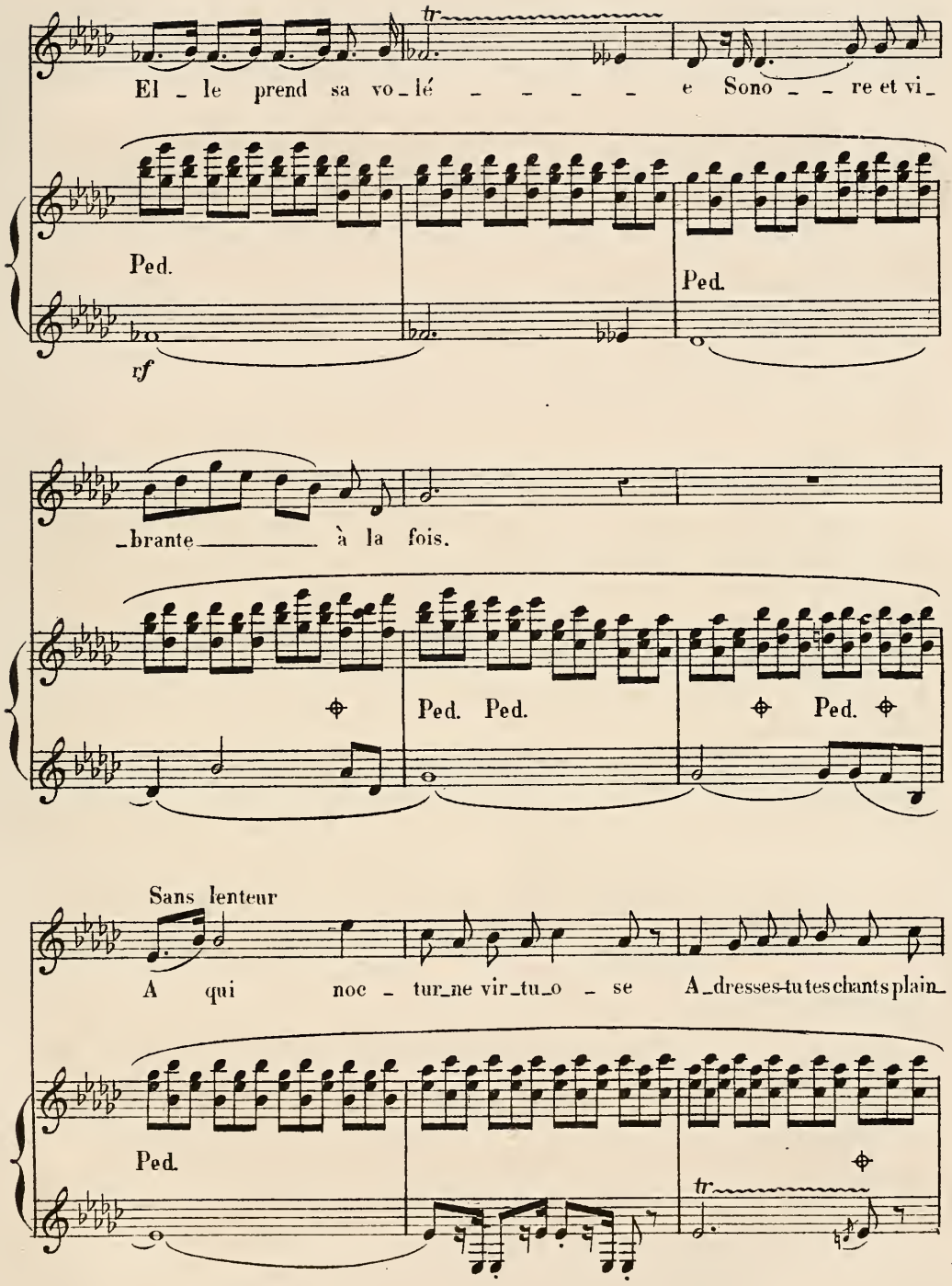
Ped.

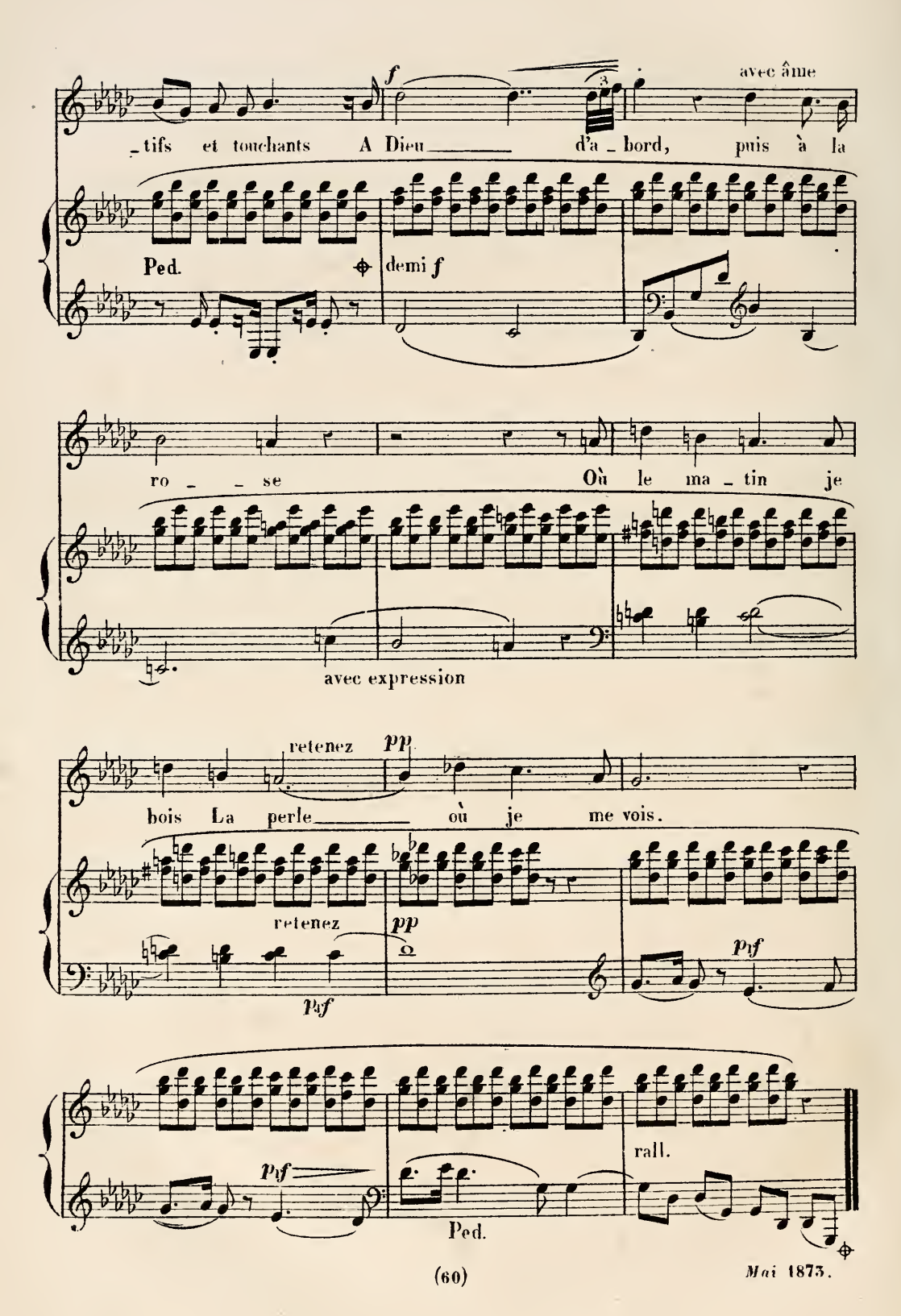
Ped.

Très doux, poétiquement.

Ros_signol qui chan_tes au bois Com_me u_ne flû_te ai_


_lé _ e
Chaque no _ _ te per _lé _ e
Tombe
Ped.
_ en cristal pur _
de ta voix.
Bien plus ten _ dre que
Ped.
le hautbois,
Sous la voû _te é _toi _lé _ e


El _ le prend sa vo_lé _ _ _ _ e Sono _ _ re et vi_
Ped.
Ped.
rf
_brante _____ à la fois.
Ped. Ped.
Ped.
Sans lenteur
A qui noc _ tur_ne vir_tu_o _ se A_dresses-tu tes chants plain_
Ped.


f
avec âme
_tifs et touchants A Dieu d'a_bord, puis à la
Ped.
demi f
ro_se Où le ma_tin je
avec expression
retenez
pp
bois La perle où je me vois.
retenez
pp
pif
pif
pif
rall.
Ped.

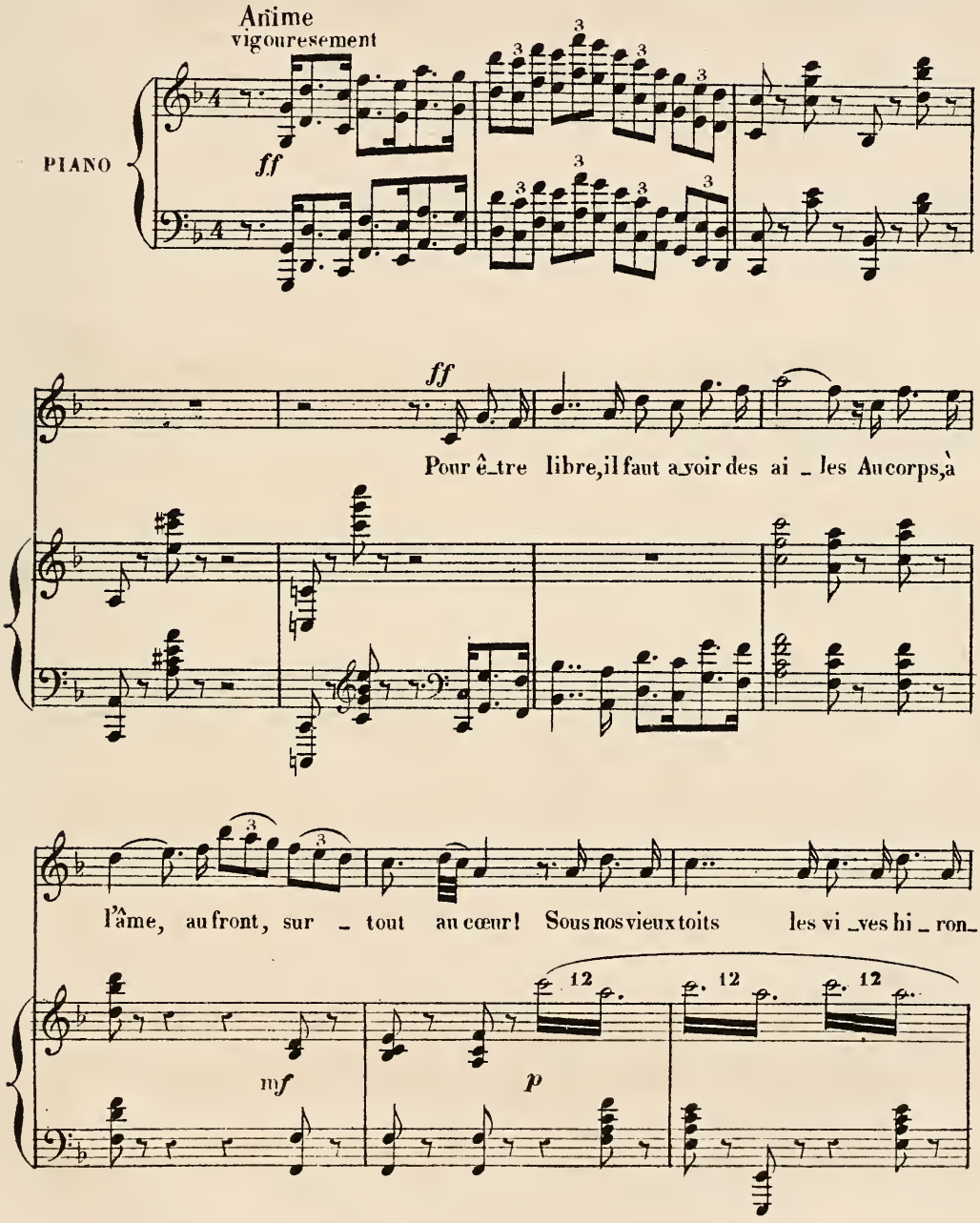
Mai 1873.

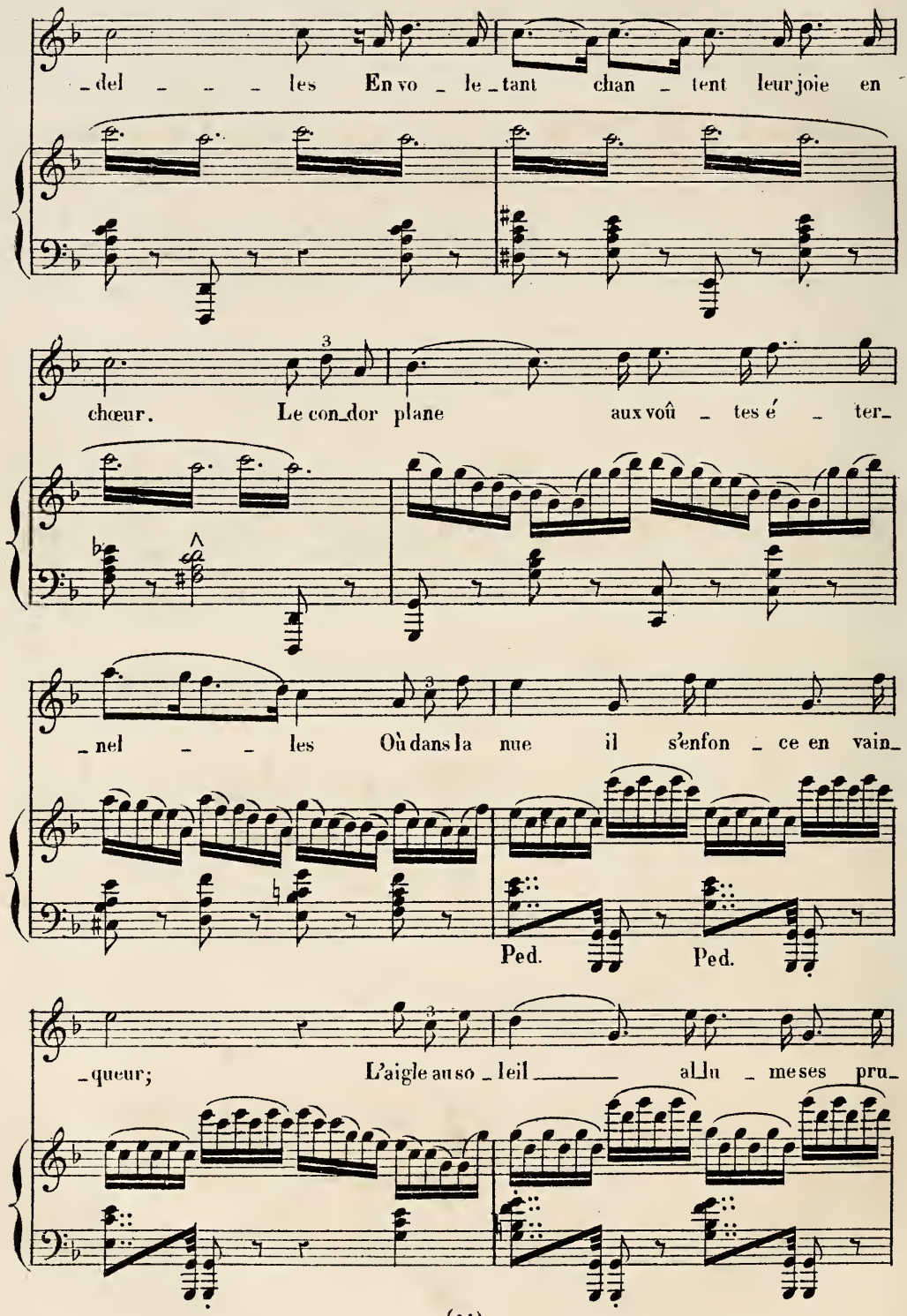
à Monsieur Arthur HEULHARD

LIBRE!

Poésie de
François BARRILLOT

Musique de
Louis LACOMBE




_del _ _ _ les En vo _ le _ tant chan _ tent leur joie en
chœur. Le con_dor plane aux voû _ tes é _ ter_
_nel _ _ les Où dans la nue il s'enfon _ ce en vain_
Ped. Ped.
_queur; L'aigle au so _ leil _____ al_lu _ me ses pru_

_nel _ les Sur les lau _ riers chan _ te l'oiseau mo_

_queur. La li _ ber _ té c'est l'é _ lé_ment de

l'E _ tre Souffle di _ vin qui pas_se et nous pé _ nè _ tre, Il nous sou_

rall
dim

lève et nous emporte aux cieux. C'est par l'es

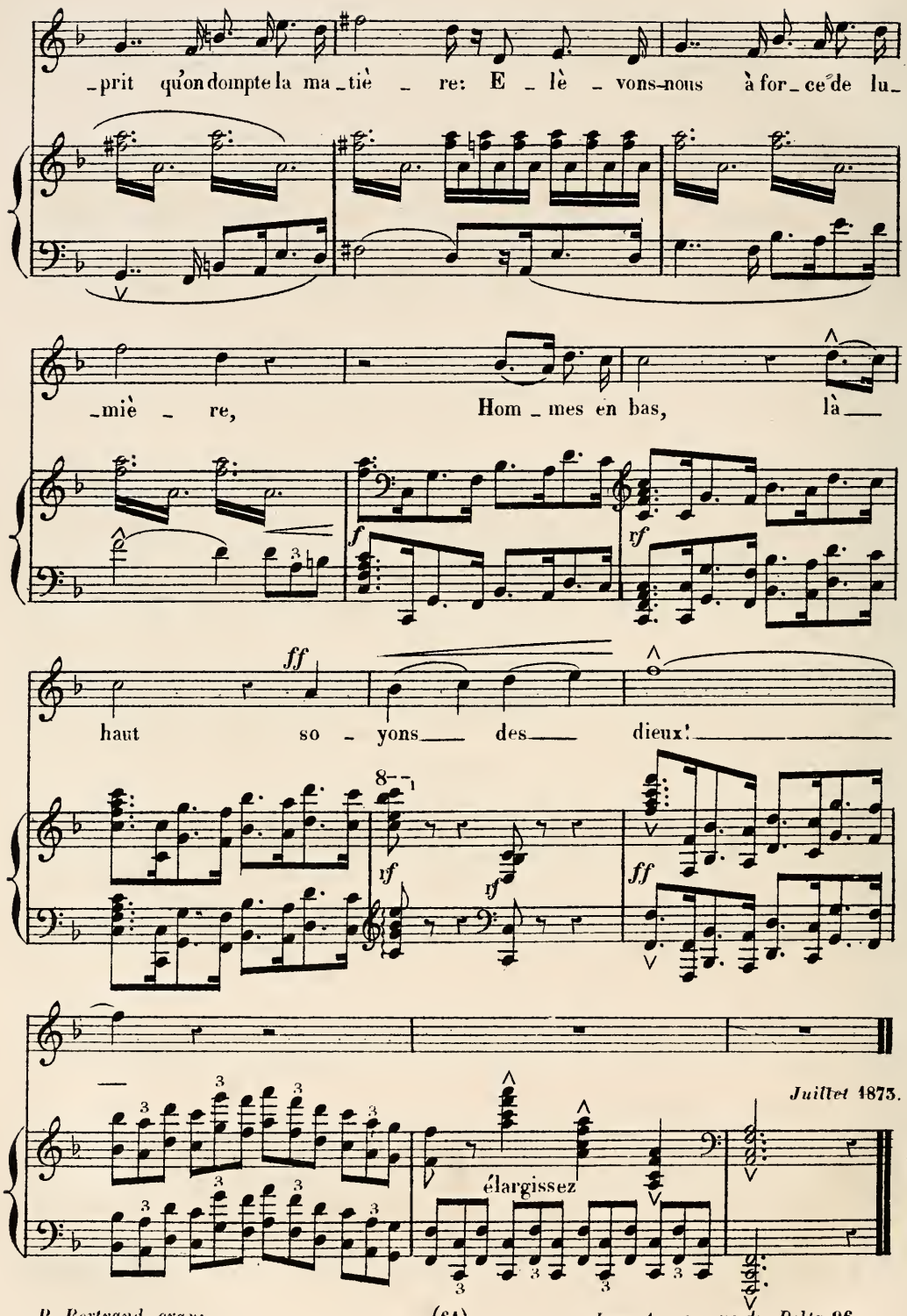
en mesure

suivez la voix

p dim

en mesure

pp


_prit qu'on dompte la ma_tiè _ re: E _ lè _ vons-nous à for_ce de lu_
_miè _ re, Hom _ mes en bas, là
f
rf
ff
haut so _ yons des dieux!
rf
rf
ff
élargissez
Juillet 1873.

L'APOTHICAIRE

Monsieur, voici un petit remède, un petit remède qu'il vous faut prendre, s'il vous plaît, s'il vous plaît.

M. DE POURCEAUGNAC

Comment ! Je n'ai que faire de cela !

L'APOTHICAIRE

Il a été ordonné, monsieur, il a été ordonné.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah ! que de bruit !

L'APOTHICAIRE

Prenez-le, monsieur, prenez-le ; il ne vous fera pas de mal, il ne vous fera pas de mal.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah !

L'APOTHICAIRE

C'est un petit clystère, un petit clystère, bénin, bénin ; il est bénin, bénin ; là, prenez, monsieur ; c'est pour déterger, pour déterger, déterger.

Vaillants chanteurs, superbes ténors, basses vénérables, graves contraltos, gracieux et agiles sopranos toujours prêts à enjoliver les belles choses par les ornements de votre cru que vous y glissez pour faire valoir vos bonnes notes ! chanteurs divins, amoureux des traits, courtisans des trilles, adorateurs perpétuels des gammes, défenseurs de tout ce bagage vieilli, froid, décoloré qui prête une allure vulgaire aux œuvres originales et supérieures ; chanteurs délirants dont la cassette tourne à la mine d'or ; rossignols bourrés de billets de banque, fauvettes couvertes de diamants, quand viendra-t-elle enfin, l'heure désirée où les maîtres ne vous lanceront plus sur les brisées de ce pauvre apothicaire ?

En Allemagne, Schubert fut un des premiers à réagir contre les rabâchages déplorables dont l'école italienne s'est montrée si prodigue. Sous ce rapport, il alla beaucoup plus loin que Mozart. Il s'identifia avec le poète ; il le respecta ; il en fit son ami et non son valet ; il l'aima, il s'appuya sur lui, il partagea le pouvoir.

N'oublions pas un point essentiel.

La musique instrumentale est libre, la musique vocale ne l'est pas. Schubert le sentit. Il comprit que la poésie est la base de la musique chantée ; il vit clairement à quoi le poète obligeait le musicien. Plein d'égards pour les collaborateurs qu'il s'était choisis, les Gœthe, les Schiller, Mayrhofer, Schober, Ossian, il ne les arracha pas à leurs pié-

destaux ; il ne crut pas qu'il lui était permis de torturer leur pensée. Il voulut l'embellir, l'éclairer davantage, ajouter à son éclat, à sa profondeur, à sa verve, à sa mélancolie, à son charme ; alors, il sonda l'idée, il étudia le sujet, il rendit la phrase, il se soumit aux exigences du vers ; il obéit à la prosodie ; le mot, il le présenta sous son véritable aspect, il lui laissa sa vraie signification, il en augmenta l'énergie, l'esprit, la grâce par une adaptation merveilleuse du son à la parole. Aussi est-ce en allemand qu'il faut interpréter ou entendre les *Lieder* de Schubert. Traduits en français, ils ne conservent qu'une partie de leur mérite. Schubert se garde bien d'apporter le moindre changement à la forme choisie, adoptée par le poète ; il la suit dans tous ses mouvements, dans ses ondulations, dans ses mille caprices ; il y adhère comme la barque à l'onde, comme le nid à l'arbre; il s'y incorpore, il la remplit ; il y ajoute sa sympathique individualité, il y joint les battements de son cœur, il la dilate dans une sorte de rayonnement où il semble qu'elle s'éthérise pour redevenir un pur esprit. De cette consciencieuse fidélité au poète naît, dans les étonnantes compositions de Schubert, la variété prodigieuse et logique des formes musicales et leur harmonie parfaite avec les formes poétiques.

On comprendra sans peine combien est sensée, nécessaire, intéressante cette union étroite entre le poète et le musicien, et les personnes même qui ne s'occupent pas spécialement de ces questions, devineront quelle force réside dans l'art de la composition ainsi pratiqué.

Mais, m'objectera le lecteur, par quel miracle évitera-t-on les répétitions dont vous vous plaignez, lorsqu'il s'agira d'ajuster un air à un sonnet ? Le sonnet est court ; il fournit difficilement matière à un morceau ; si les vers dont il se compose sont décasyllabiques, octosyllabiques ou même tétrasyllabiques, il deviendra impossible, musicalement parlant, d'en tirer parti.

Je répondrai à cela que si le compositeur trouve cette besogne malaisée ou ingrate, nul ne la lui impose et qu'il peut se dispenser de l'entreprendre.

Le sonnet étant redevenu à la mode depuis quelques années, plusieurs jeunes gens se sont appliqués à le *réchauffer des sons de leur musique.* Ont-ils réussi ? Oui et non. Parmi les heureux, je citerai MM. Massenet et Gouvy ; parmi les malheureux... Mais je me tairai sur le compte de ceux-ci.

Il y a sept ou huit ans, madame Marie Damoreau, une cantatrice qui chante juste et qui a du talent, me disait : Faites-moi donc un sonnet ? Là-dessus, elle partit pour Nice. Moi, je continuai mes voyages de Passy à Paris et de Paris à Passy où je demeurais alors. J'ai toujours

aimé la campagne. Pourtant, ma prédilection pour les bois et la solitude n'entrait pour rien dans la résolution que j'avais prise de me fixer momentanément à Beauséjour : j'espérais que le grand air rendrait la santé à une pauvre malade que j'aurais voulu sauver au prix de ma vie. Un soir, la mort frappa à ma porte et m'enleva l'être cher... Je souffris, je pleurai, je me sentis entraîner vers le gouffre où nous tombons tous. Vivre m'était insupportable, mourir m'était indifférent. Un jour pourtant, mon cœur se reprit à aimer. La providence m'envoyait une consolation. Je me remariai. Je ne songeais plus à la demande de madame Damoreau, lorsque je rencontrai à Bruxelles Zacharie Astruc. Nous nous liâmes. Il me présenta ses *Quatorze stations au salon*, je les lus et j'y remarquai deux sonnets qui me plurent tellement que, les revêtir d'un chant, fut l'affaire d'un instant. Astruc applaudissait ma musique avec enthousiasme ; j'acclamais avec bonheur ses vers, sa sculpture, ses ravissantes aquarelles ; notre sympathie réciproque se développa rapidement, et un matin, j'adressai les rimes suivantes à l'auteur du magnifique Saint-François exposé maintenant au Palais de l'Industrie.

Vous reçûtes le cœur et le front d'un poète,
Vous qui savez traduire en trois langues le beau,
Et vous êtes de ceux que jamais le tombeau
N'engloutit tout entiers quand la mort les lui jette.

Le chemin creux, le bois, la source, le corbeau,
Les blés jaunis, le flot poursuivant la mouette,
Tout vous est poésie ! Ainsi que l'alouette,
Dès l'aube vous chantez l'azur, les fleurs et l'eau.

La Muse, près de vous a replié ses ailes ;
La plume, le ciseau vous demeurent fidèles ;
La palette s'épuise et demande merci.

Triste ou joyeux, toujours plein d'ardeur et de sève,
Vous poursuivez sans fin le réel et le rêve :
L'art vous admire, et Dieu doit vous aimer ainsi.

De retour à Paris, j'y retrouvai mon vieil ami et collaborateur François Barrillot. Il avait subi le siége, la commune ; il avait résisté au froid, aux privations, à la misère. La passion des sonnets l'avait aussi gagné. Il en avait griffonné des masses sous les obus versaillais. Absorbé dans son travail, il errait par les rues, il passait sous le feu des barricades au risque de se faire fusiller, puis il rapportait chez lui un hymne

à la patrie, une malédiction contre la guerre, un cri de liberté, une espérance pour l'âme immortelle avide de fraternité et d'absolu. Pendant ses dangereuses promenades, il se serait volontiers écrié comme Napoléon, je ne sais plus à quelle occasion : « Le boulet qui doit me tuer n'est pas encore fondu. »

Dans ses sonnets, Barrillot aborde tous les genres : on y rencontre l'idylle, cette favorite de Théocrite et de Moschus, l'ode, la complainte, la ballade, l'épigramme. On y aperçoit la religion, la philosophie, l'amour de la patrie et l'amour plus élevé de l'humanité; on y sent vibrer à chaque ligne une tendresse inexprimable pour le peuple, pour les petits, pour les déshérités ; on y coudoie la haine de la tyrannie et de l'ignorance, ces deux colonnes du pouvoir tel que le passé l'a compris ; on y lit maintes pages d'histoire ; le présent soucieux y tourne vers l'avenir son visage plein de larmes; la terre s'y montre avec ses forêts, ses mers, ses plaines, ses monts à la blanche couronne de neige, et l'infini y apparaît par delà les cieux ruisselant d'étoiles.

La poésie moderne, la poésie contemporaine surtout, ne nous initie pas souvent aux saines pensées, aux sentiments généreux. Elle se traîne ordinairement dans une phraséologie vide et nauséabonde. Elle prend le faux pour le vrai, le laid pour le beau, le mal pour le bien. Le charlatanisme lui va. Semblable au ballon qui s'enfle et crève, il ne reste d'elle qu'une enveloppe détendue, inutile, sans valeur. C'est donc une jouissance singulièrement intense de lire un ouvrage qui touche aux plus hautes questions sociales, qui remue la tête et les entrailles, qui est vivant humain, spirituel, grandiose. Cette jouissance, je l'éprouvai en parcourant les sonnets de Barrillot et je voulus associer ma musique à ses vers. A mon tour je chantai. Voilà comment la *Chronique musicale* publie dans le présent numéro et a publié le 15 août dernier, outre *Aspiration*, quatre fragments d'une œuvre inédite.

Peut-être essaierai-je bientôt d'apprécier ailleurs la tâche redoutable que j'ai entreprise. Maintenant, j'abandonne les amateurs à leurs impressions. Y aura-t-il des oreilles qui se tendront vers Barrillot, vers moi ? Pourquoi pas ? Dans les ténèbres où nous marchons, passent çà et là des penseurs qui croient aux aurores successives appelées civilisations, aux revanches du droit contre la force, à la délivrance des masses, à la science, à l'art, à la victoire remportée par la vertu sur le vice, à l'écrasement possible des bourreaux, à la résurrection, à la récompense des victimes, s'élevant dans plus de lumière à chaque nouvelle réincarnation. Ces penseurs perdus dans la nuit regardent blanchir l'horizon, et ils sentent grandir l'espoir en eux, en écoutant ce cri suprême :

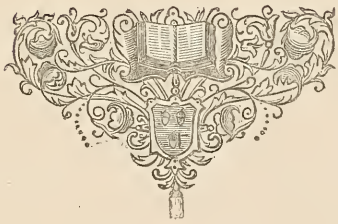
Sur e peuple asservi le despotisme règne ;
Le progrès creuse en vain son éternel sillon ;
A toute vérité l'on essaye un bâillon ;
La force dit au droit : « Crois-tu que je te craigne? »

L'hypocrisie étend comme la musaraigne
Ses ailes dans la nuit; la pourpre, ce haillon,
Demande l'eau bénite à l'humble goupillon,
Et tous les deux, d'accord, éternisent leur règne.

Les peuples accablés par le poids des impôts
Travaillent sans relâche; ils trouvent le repos
Quand la mort en passant raidit leur face hâve.

L'Évangile, expliqué par des hommes sans foi,
N'est plus que l'oppresseur de la raison esclave...
— Fille du Dieu vivant, Liberté, Lève-toi!

LOUIS LACOMBE.



REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

OPÉRA : *Robert-le-Diable.* — *La Favorite.* — Débuts.

Robert-le-Diable. Débuts de mademoiselle Belval et de M. Vergnet.

OBERT a sa place irrévocablement marquée au répertoire courant.

Il a été traduit en allemand, en italien, en anglais, en russe, en danois, en polonais, et bien qu'il en manque toujours une bonne traduction française, c'est l'opéra le plus populaire de Meyerbeer. Toutefois, ce n'est pas le meilleur. D'abord, il est kilométrique, et, sans les bottes de sept lieues de l'ogre, il est malaisé d'aller jusqu'au bout.

Ensuite, le prince de Grenade et la princesse de Sicile font sonner, pendant tout le trajet, des fanfares exorbitantes. Malgré tout, la partition de *Robert* a gagné une bataille décisive dans l'histoire de l'art. Elle fut le boulevard du romantisme lyrique : elle est la clef de la trilogie dramatique de Meyerbeer. C'est une date, et qui restera.

Robert n'avait point été représenté à Paris depuis l'incendie de l'ancienne salle. Mais l'intérêt de la reprise portait principalement sur les débuts de mademoiselle Marie Belval dans le rôle d'Isabelle et de M. Vergnet, dans celui de Raimbaud.

C'est la première fois que j'entends mademoiselle Belval dans l'opéra français. Je ne l'ai point vue dans les *Huguenots*, mais je me rappelle la

chanteuse italienne de *Don Pasquale* et de *Semiramide*. Ses progrès sont incontestables : seulement, ils ne s'exercent pas concurremment sur toutes les parties de son art et ne présentent pas, dans leur marche, un front régulier.

Mademoiselle Belval traverse, en ce moment, sa période de transition, la plus délicate qui puisse se présenter dans sa carrière. Au début de cette période, la situation est aussi compliquée pour l'artiste que pour le critique. L'artiste qui possède alors une somme à peu près égale de qualités et de défauts, se dissimule généralement ses défauts pour s'exagérer ses qualités ; et le critique, lui, se trouve en face d'une consultation grave dont la bienveillance et la vérité doivent se partager les frais : conciliation toujours difficile !

La jeune cantatrice possède une voix de soprano que j'ai autrefois classée dans la famille des grimpeurs. Ce soprano est étendu, vivace, homogène, particulièrement juste, même dans ses pointes les plus audacieuses, et d'un métal résistant, toutes conditions indispensables à l'emploi des Dorus ; mais il baigne dans un filet de vinaigre d'où il faut absolument l'extraire. Je dirai donc à mademoiselle Belval : Tempérez l'émission du son, si votre souffle est trop abondant, sans quoi vous n'obtiendrez jamais le charme et la douceur, et vous éraillerez constamment la corde vocale.

Surveillez également, et de très près, votre prononciation, qui est lâche, et votre accentuation, qui est molle, si vous voulez restituer au récitatif sa couleur magistrale. Vous avez contracté, dans votre excursion sur les domaines du chant italien, l'habitude d'ouvrir démesurément les voyelles, et vous l'étendez jusqu'à l'*e muet*, de sorte que vous prolongez les mots au delà de leurs limites : n'engagez pas votre langue aussi avant entre vos dents pour lancer l'*s*, sinon vous tombez dans le *canto saponato*, qui donne un air d'indifférence à tout ce qu'on chante. Vous avez l'aplomb d'une excellente musicienne : les surprises de la mesure ne vous déroutent pas, et vous avez un instinct très vif des mouvements et des rhythmes. Vous réussissez presque tous vos traits, ce qui prouve que vous pourriez attaquer la note simple du chant avec plus de décision et de chaleur. Une phrase musicale doit être arrêtée solidement dans ses lignes : c'est une corde d'arc. Si vous ne la tendez pas, comment lancerez-vous vos flèches ? La nature vous a donné l'instrument : que l'art vous apprenne maintenant à le faire vibrer.

Voilà l'avis du docteur Tant pis. Le public a joué le rôle du docteur Tant mieux en applaudissant chaleureusement la débutante après son bel air de : *Grâce*, qu'elle a dit avec infiniment d'intelligence.

Aux côtés de mademoiselle Belval, débutait, dans le petit rôle du troubadour normand, le ténor Vergnet. Nous sommes convaincu que le talent déjà formé de ce jeune artiste réclamait un rôle plus important, et mieux approprié à ses moyens. M. Vergnet s'est fait déjà apprécier de la critique, qui rêve pour lui des destinées beaucoup plus relevées que celles d'un ténor léger. Son mérite a surgi tant aux différents concerts dans lesquels il s'est produit qu'aux concours du Conservatoire d'où il est sorti, il n'y a qu'un mois, pliant sous le faix des couronnes. Sa voix est du timbre le plus franc et le plus naturel qui se puisse entendre. Il a dit avec beaucoup de goût sa ballade du premier acte, et a été rappelé après son duo avec Bertram, duo que les programmes du Conservatoire qualifient de *bouffe*, dénomination contre laquelle je m'insurgerai jusqu'à la mort, dussé-je soulever les pavés de la rue Bergère. Nous attendrons le début qui convient réellement à M. Vergnet pour nous exprimer en liberté sur son compte.

M. Halanzier a accommodé de son mieux la scène du Théâtre-Italien aux exigences décoratives de *Robert le Diable*, et, de ce côté, il n'y a aucun reproche à lui faire. Mais l'orchestre et les chœurs ne paraissent pas bien remis des émotions de la chasse à l'auroch, qui fut si fatale à l'*Esclave*.

La Favorite. — Début de M. Manoury.

J'ai eu la curiosité de lire *le Comte de Comminges ou les Amants malheureux*, un vieux drame du sieur Baculard d'Arnaud, qui passe pour être l'embryon du livret de *la Favorite*. MM. Royer, Vaëz et Scribe se seraient inspirés de Baculard, ils auraient dévalisé Baculard, pillé le bagage littéraire de Baculard. Mais Baculard déclare lui-même qu'il a pris le sujet de sa pièce dans une nouvelle de madame de Tencin, qui porte à peu près le même titre. Madame de Tencin, de son côté, a laissé dire que son neveu Pont-de-Vesle n'était pas étranger à la rédaction des *Mémoires de Comminges*. Enfin, il n'est pas certain que l'intrigue de ce roman soit de l'invention de Pont-de-Vesle.

L'histoire de *la Favorite* est celle de tout le théâtre, et les plus grands dramaturges ne sont que des perroquets de génie.

Pas plus que Poinsinet tant mystifié, Baculard tant ridiculisé n'était un sot. Il avait plus d'une idée saine sur l'art, rêvait des réformes quasi

romantiques dans la coupe théâtrale, se révoltait contre l'immuable et morbide procédé de la tragédie, mutilait la mythologie absorbante des classiques, et décapitait l'Olympe à sa façon. Il appelait la pantomime « l'éloquence du corps, » et la classait parmi les agents spécifiques du drame. Il est un des rares esprits du dix-huitième siècle qui aient compris Shakespeare, et, dans son *Comte de Comminges*, il y a comme un reflet lointain d'*Hamlet* que je place bien au-dessus des traductions académiques de Ducis. Il entendait sourdre au loin la préface de *Cromwell*, mais le nerf et la phraséologie révolutionnaires lui manquaient également. Il fut à peine prophète.

Dans *le Comte de Comminges*, le pauvre Baculard a voulu peindre sur le vif la lutte des passions humaines et de la loi monastique. Si l'on retranche de *la Favorite* le second tableau du premier acte, ainsi que le second et le troisième actes en entier, cet opéra offre une analogie très frappante avec la sombre élucubration de Baculard. Enlevez à *la Favorite* sa vaste échappée sur la cour de Castille au temps d'Alphonse le Onzième, jetez par-dessus la rampe toute cette partie héroïque et galante, et vous retrouvez *le Comte de Comminges*, en ce que ses situations ont d'essentiel.

Dans Baculard, la scène se passe à l'abbaye de Rancé, chez les Trappistes. Là, Balthazar chante les basses sous la robe du Père abbé : Fernand, comte de Zamora, soupire ses romances de ténor, et s'appelle Comminges, en religion, frère Arsène. On souffre qu'Alphonse de Castille erre à l'ombre des sycomores, à condition qu'il réponde au nom du généreux d'Orsigni. Léonore de Guzman y gémit sans obstacle, en travesti, et joue le rôle d'Adelaïde, en religion frère Euthime. Le reste des personnages est à l'avenant.

Baculard descendait paisiblement le cours oléagineux du Léthé, à l'abri du souvenir importun des générations, lorsqu'il fut rencontré par MM. Royer, Vaëz et Scribe, bien déterminés à le traîner jusqu'au fond de la Castille. Et comment résister à MM. Scribe, Vaëz et Royer? Celui qui met un frein à la fureur des flots, sait-il du librettiste arrêter les complots? Évidemment non. Avec de tels cicerones, l'infortuné Baculard eût pu aller échouer à la Terre de Feu !

Mais abandonnons Baculard, qui ne peut plus être sauvé, et tendons la main à M. Manoury, un jeune artiste qui vient d'entrer, toutes voiles dehors, à l'Opéra, où il a débuté par le rôle d'Alphonse, de *la Favorite*. Je suis assidûment les concours du Conservatoire, et surtout ceux de chant, d'opéra et d'opéra comique. J'y ai vu défiler, depuis trois

ans, nombre d'élèves distingués, et je n'hésite pas à dire, après avoir scrupuleusement fouillé ma mémoire, que de tous ceux-là, c'est M. Manoury que je préfère. Et cela, parce qu'il est en possession non seulement de rares qualités naturelles, mais aussi de moyens pratiques extrêmement propres à leur développement. Sa méthode ne le trahira jamais. Voilà le point que je considère chez tout lauréat de notre École de musique : je ne demande pas qu'il me paye comptant et sur table; j'aime mieux cent fois lui faire crédit, si je le sais solvable à un moment donné. C'est à moi de m'en assurer.

J'ai entendu M. Manoury dans des morceaux d'un style très différent et d'une couleur tonale assez variée, l'air du *Caïd*, celui de *Zaïre*, la romance d'Hoël dans *le Pardon de Ploërmel*, diverses scènes d'*Hamlet* et de *la Reine de Chypre*.

C'est un baryton dont le timbre me rappelle beaucoup celui de Maurel, que l'Opéra de Paris n'a pas su garder et qui est devenu l'un des meilleurs chanteurs de l'Italie. Il parcourt avec aisance son échelle normale. La voix sonne avec égalité dans tout le registre, et avec un éclat plein de franchise dans les notes élevées telles que le *fa*, le *fa dièze*, voire même le *sol* au-dessus de la portée. L'émission du son est des plus pures; c'est le fruit d'une respiration correcte et qui fait un heureux contraste avec ces horribles respirations claviculaires dont sont affectés la plupart des élèves du Conservatoire. La prononciation et l'articulation vont de pair, toujours nettes, toujours ouvertes, sans emphase comme sans faiblesse.

En outre, M. Manoury chante juste et sait ce qu'il chante. Il a de l'expression et du charme, voile le son avec beaucoup d'adresse dans les passages qu'il veut nuancer, et sait trouver dans ce jeu difficile ces oppositions de timbre si flatteuses en honneur dans la méthode italienne. De plus, il vocalise habilement, ce qui lui permettrait, au besoin, d'aborder les rôles écrits en style fleuri par Rossini, Mercadante et autres, et qu'il a fallu abandonner devant la pénurie des virtuoses.

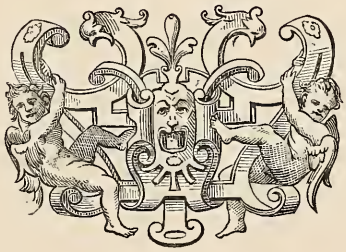
Comme comédien, M. Manoury est un peu novice, et la majesté royale semble lui peser lourd sur les épaules. L'habitude de la scène viendra corriger ses défauts, qui tiennent surtout au manque d'usage, car le jeune artiste est intelligent, bien campé et doué d'un physique avantageux. Il était, à n'en pas douter, sous l'empire d'une réelle émotion, qui se traduisait par des intonations entachées de fausseté, et des défaillances vocales qui ne survivront pas à cette soirée de début. Il a parfaitement posé la fameuse phrase : *Jardins de l'Alcazar*, et enlevé avec vigueur l'*allegro* de son grand air. Dans son duo avec Léonore, il

s'est engagé résolûment dans la demi-teinte, mariant très adroitement sa voix à celle de sa partenaire, qui est parfois intempérante et qu'il faut suivre presque à tâtons. Il a faibli dans sa romance : *Pour tant d'amour*, et ne s'est vraiment relevé qu'au finale du troisième acte.

On a fait fête à M. Manoury, qui saura répondre à ces sympathiques avances, en affirmant de nouveau son talent.

Bosquin est applaudi à outrance dans le rôle de Fernand qu'il tient avec l'autorité d'un artiste. Rosine Bloch, qui lui donne la réplique passionnée de Léonore, se meut déjà aussi difficilement qu'elle s'émeut.

ARTHUR HEULHARD.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Nous avons annoncé dans notre précédent numéro que les Italiens allaient rouvrir sous la direction de M. Bagier. Le nouveau directeur change le titre de *Théâtre-Italien*. Le *Théâtre Ventadour* sera ouvert pendant toute l'année, sauf les mois de juillet et d'août. Les représentations d'abonnement des lundis, mercredis, vendredis et dimanches, seront consacrées aux ouvrages lyriques français, — des jeudis, aux représentations en italien, des ouvrages lyriques traduits du français, — enfin, des mardis et samedis aux représentations, en italien, des opéras français-italiens, allemands, etc.

Il sera donné, chaque année, cinq opéras nouveaux, ainsi que la reprise d'un grand nombre d'œuvres. La plus grande activité règne à ce théâtre, dont la partie musicale est placée sous la direction de l'éminent chef d'orchestre Vianesi; l'ouverture aura lieu le 1er janvier 1875. Cependant, pour l'automne prochain, en octobre, novembre et décembre, les représentations du Théâtre-Ventadour auront lieu, comme par le passé, les mardis, jeudis et samedis.

Les leçons et les cours de l'Académie lyrique dramatique et chorégraphique seront confiés à des maîtres des plus célèbres.

Les artistes et les élèves qui seront admis, après auditions et examens, à cette académie, contracteront un engagement dont la durée et les conditions seront réglées par la direction.

Pendant leurs études, les élèves les moins avancés seront appelés, pour s'habituer promptement à la scène et au public :

1° A figurer et à faire les emplois de pages;

2° A faire leur partie dans les chœurs et les ensembles;

3° A doubler ensuite les troisièmes, deuxièmes et même les premiers rôles, quand ils auront été jugés capables après les examens.

Des cachets fixés par un tarif suivant les différents emplois, leur seront alloués chaque fois qu'ils seront appelés à faire un service; ce qui leur per-

mettra, tout en faisant leurs études gratuitement, de recevoir quelques rémunérations.

L'objet de cette institution étant de contribuer, avec quelques-uns des principaux professeurs de Paris, au développement et au perfectionnement de l'art lyrique, dramatique et chorégraphique, ceux-ci pourront présenter leurs élèves à l'admission de cette académie et continuer à faire leur instruction aux cours, leçons et ensembles organisés au Théâtre Ventadour, tout en continuant leurs leçons particulières chez eux.

— Une messe en musique, au profit des pauvres, a été chantée dimanche, 6 septembre, à Port-Marly, par MM. Caillot, Soto, Froment, et mesdames Caillot et Kleym. L'orgue était tenu par madame Marie Deschamps, qui a accompagné avec M. Gilette, harpiste, et le docteur M..., violoniste, l'*Ave Maria*, de Gounod.

Nous n'avons pas à faire l'éloge de ces artistes bien connus; disons seulement qu'on a beaucoup remarqué la belle voix et l'excellente méthode de M. Soto, l'ancienne basse chantante du Théâtre-Lyrique.

— M. L. Escudier et M. C. du Locle viennent d'être faits officiers de deux ordres italiens : le premier, de la Couronne d'Italie; le deuxième, des Saints-Maurice et Lazare.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier est parti pour Milan, où il doit engager mesdames Stolz et Waldmann, les célèbres cantatrices qui ont interprété, cet été, la *Messe de Requiem* de Verdi, à l'Opéra-Comique.

— M. Jules Cohen vient d'être nommé chef du chant à l'Académie de musique.

Opéra-Comique. — Madame Carvalho a fait sa rentrée avec son succès habituel dans *Roméo et Juliette*.

— Voici la distribution de *Mireille*, qui passera dans les premiers jours d'octobre :

Vincent	MM. Duchesne
Me Ramon	Neveu
Ourias	Ismaël
Me Ambroise	Dufriche
Mireille	Mmes Carvalho
Taven	Lina Bell
Vincenette	Nadaud

— *La Fée*, opéra comique en un acte, serait en préparation. Le livret est de M. Octave Feuillet, qui l'a tiré de son roman, portant le même titre. M. Hémery, organiste à Saint-Malo, en a fait la musique.

Châtelet (Opéra-populaire). — Voici, quant à présent, la liste complète des ouvrages reçus à *l'Opéra populaire*, et qui seront donnés dans le cours de l'année théâtrale 1874-1875. — Le premier spectacle se composera de :

Les Parias, poème de MM. Hippolyte Lucas et Leroy, musique de M. Edmond Membrée, avec un prologue en vers de M. Georges Duval,

La Muse populaire, musique de M. Ehrhart. Ce prologue reparaîtra dans le second spectacle, avec

Les Amours du Diable, de Grisar. Viendront ensuite :

La Halte du Roi, opéra comique, paroles de notre collaborateur M. Nuitter, musique de M. Boieldieu,

Les Filles de Feu, ballet en deux actes, scenario de M. Louis Gallet, musique de M. J. Massenet; puis la reprise de

La Statue, de M. Ernest Reyer, transformée en grand opéra, avec récitatifs remplaçant le dialogue.

Enfin, deux grands ouvrages, dus à deux jeunes prix de Rome, termineront probablement la saison, et passeront dans les premiers mois de l'année prochaine :

Le Capitaine Fracasse, opéra comique en trois actes, paroles de M. Catulle Mendès, musique de M. Emile Pessard, et

Amphytrion, opéra en trois actes, imité de Molière, par M. Saunois, musique de M. Théodore Dubois.

On voit que la nouvelle direction du *Châtelet* ne perd pas son temps, et qu'elle promet de nous donner, non-seulement un opéra populaire, mais un opéra véritablement national.

Folies-Dramatiques. — Voici la distribution exacte de *la Fiancée du roi de Garbe*, l'opéra comique de MM. Dennery et Chabrillat, musique de Litolff, que les Folies donneront le mois prochain :

Mamolin	MM. Milher
Zaïr	Luco
Hispal	Mario-Widmer
Grifonio	Emmanuel
Omar	Hamburger
L'Alcade	Haymé
Sidi-Boul	Mousseau
Don Rapallo	Vavasseur
Juanito	Speck
Le colonel	Heuzey

Alaciel	Mmes	Bogdani
Pepita		Desclauzas
Balkis		Toudouze

— Le grand opéra comique de M. Lecocq, qui passera à la fin de l'hiver à ce théâtre, a pour titre : *Don Juan*.

Le rôle de Don Juan sera créé par M. Widmer.

Renaissance. —Jeudi, 10 septembre, première représentation de *la Famille Trouillat*, opérette en trois actes de MM. Blum et Crémieux, musique de M. Vasseur. La distribution de la pièce est ainsi faite :

Joseph Trouillat	MM.	Paulin Ménier
Eloi		Vauthier
Cactus		Lacombe
Ducerceaux		Julien
Camusard		Guillot
la Mariotte	Mmes	Thérésa
Bobinet		Noémie
Pervanche		Miroir

Thérésa a obtenu, pour sa part, un grand succès.

Gaîté. — M. Sardou remanie sa pièce de *Don Quichotte*, en vue du théâtre de la Gaîté. Il y sera ajouté une partie musicale, composée principalement de chœurs.

Bouffes-Parisiens. — M. Millaud a lu aux artistes : *Madame l'Archiduc*, opérette en trois actes, musique de J. Offenbach, et qui viendra après *la Jolie Parfumeuse* qui a servi de pièce de réouverture.

Voici la distribution telle qu'elle a été arrêtée *définitivement* par le directeur :

Marietta	Mmes	Judic
Fortunato		Grivot
La comtesse		Raymonde
Giacometta		Nelly
L'archiduc Ernest	MM.	Daubray
Giletti		Habays
L'Hôte		Homerville
Le comte		Fugère
Scœvola		Grivot
Coclès		Jean-Paul

Folies-Bergère. — La salle, remise complètement à neuf, rouvrira ses portes au public, ce soir, 15 septembre. On annonce, entre autres curiosités, un orchestre complet de Tziganes hongrois, dans leur costume pittoresque.

AVIS

Nos *lecteurs devront chercher à la fin du* Sixième volume de *LA CHRONIQUE MUSICALE la* Table analytique et alphabétique du cinquième volume *qui finit avec ce numéro.*

Les Tables de la Chronique Musicale *paraîtront désormais semestriellement.*

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 908 6